النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات

الدكتور
علي شناوة آل وادي
سامر قحطان سلمان





مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع



لتحميل المزيد من الكتب
تفضلوا بزيارة موقعنا

www.books4arab.me

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات

النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات

الدكتور

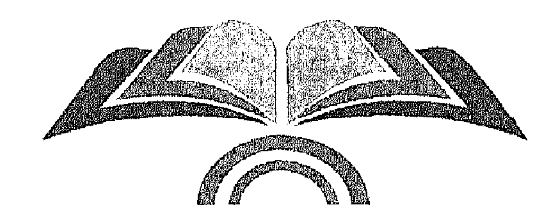
علي شناوة آل وادي   سامر قحطان سلمان

الطبعة الأولى

2014م - 1435هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان





للنشر والتوزيع

النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات

دعلي شناوة ال وادي .سامر قحطان سلمان

الواصفات:

النقد الفني//فلسفة الفن/

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/4/1360)

ردمك ISBN 978-9957-76-280-3

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن

E_mail:gm@redwanpublisher.com

:gm.redwan@yahoo.com

www.redwanpublisher.com

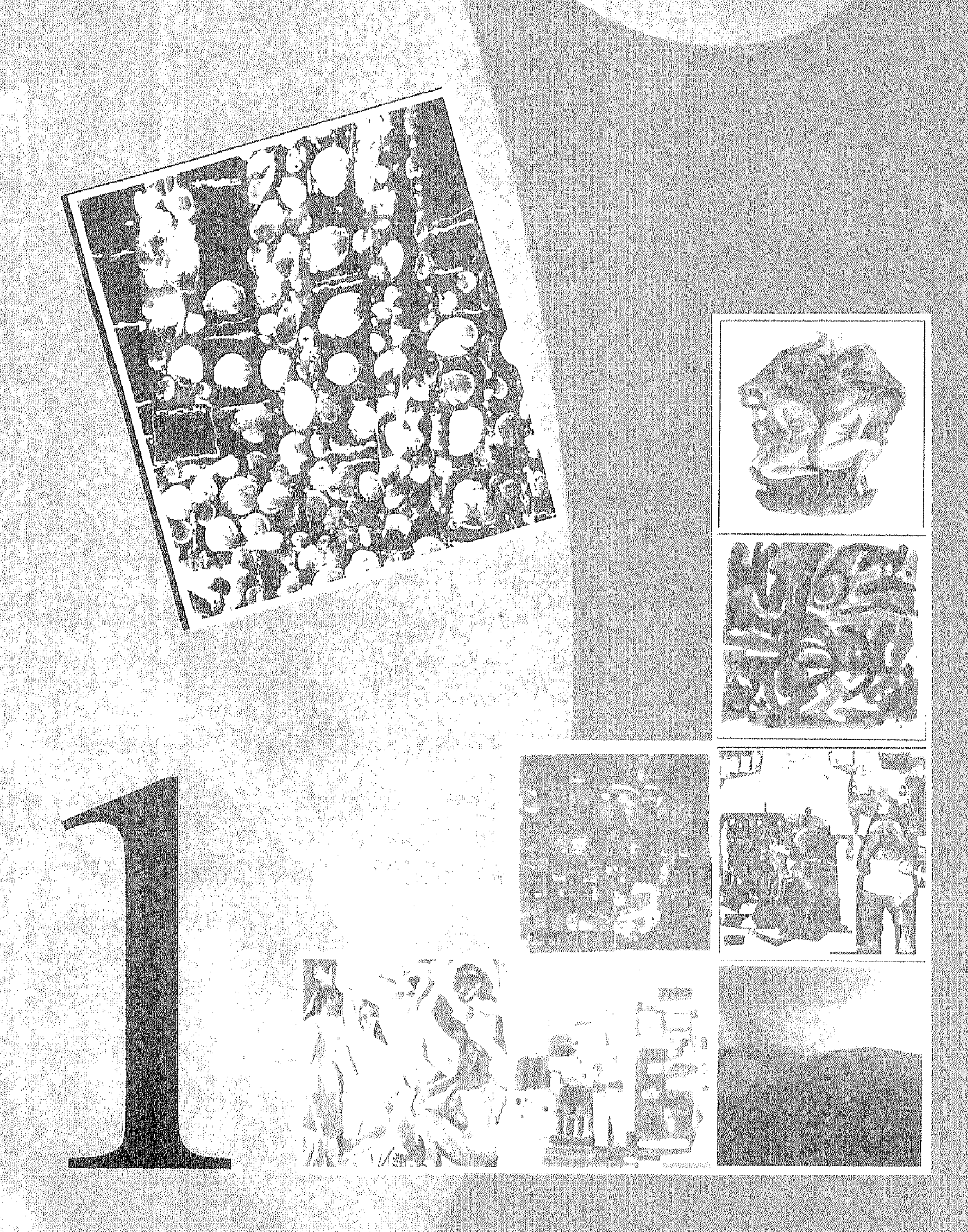
جميع الحقوق محفوظة للناشر. لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من الناشـر.

All Rights Reserved. No part of this book may be reproduced. Stored in a retrieval system. Or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publisher.

الفهرس

النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات



النقد الفني
دراسة في المفاهيم والتطبيقات

حول مفهوم النقد

يشكل النقد منعطفا خطرا وحساسا في تطور الظواهر الفنية والجمالية من خلال ادواره المهمة في تنافذيته الاستقصائية في ثنايا وغايات النصوص الابداعية، اذ يعد النقد بحد ذاته حلقة ابداعية هو الاخر في اساليبه وطرقه ومناهجه ورؤاه، فهو انما يصدر من ذات مفكرة ومبدعة وفاعلة ومغيرة ان لم تكن ازاحية احيانا في تشظياتها وحفرياتها عبر عملية التنقيب في النص باشكاله المتعددة شعرا ونثرا وتشكيلا.

برزت البذرة الأولى للفكر النقدي الفني في حضارة اليونان القديمة، فقد نشأ النقد مُلازماً لأقرانه من فنون الأدب، فلم يكن حقلاً مُستقلاً بذاته، بل كان يُشكّل جزءاً لا يتجزّأ من هذه الفنون، ومن العلوم الفنية التي تتداخل مع العلوم الأخرى، فتداخل النقد مع الفلسفة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الأخلاق... الخ. لقد ظهر النقد في أول الأمر في صورة تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب، ومع مضي الزمن والنمو المستمر لملكة التفكير، بدأ البحث عن أصول ومبادئ عامةللنقد كمحاولة لتفسير هذه التأثيرات التي يتلقّونها عن فنون الأدب المتنوعة[1]. وأكّدت الدراسات أن أصل كلمة (نقد) هو اشتقاق من الكلمة اليونانية (Krino) بمعنى (يُصدر حكماً)، وأيضاً من كلمة (Krites) التي تعني

---

(1) مندور، محمد : الأدب وفنونه، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب.ت، ص137.

(قاضي أو رجل قضاء)، وأيضاً من كلمة (Kritikos) والتي تعني (الذي يُصدر حكماً على الأدب)[1].

لقد اكتسبت هذه المفردة موروثاً من ثلاثة حقول، هي الموروث القانوني في إقامة العدل والمساواة، والموروث الطبي في اللحظة الحرجة ولحظة التحوّل في النص، والموروث الثالث في دراسة النصوص الأدبية [2]، فمصطلح النقد لا يقتصر على مجموعة واحدة من المفاهيم، لذلك يصعب تحديد مفهوم ثابت للنقد، فهو مُتنوّع بتنوّع معالجاته وممارساته، فمثلاً الاستعمال المُبكّر لمفردة النقد كان (النقد النصّي) والذي يعني عملية تثبيت ما كتبه حقاً مؤلف النص الأدبي على النحو الذي وردت فيه هذه الكتابات حرفياً، وهناك أيضاً استعمال كلمة (ناقد) في وقتٍ ما للدلالة على شخص حاذق في أسلوبية الأعمال الفنية وغيرها من الأشياء التي يتطلّب إنجازها دقّة ومهارة فائقتين، وهناك أيضاً كلمة (نقد) كمختصر للنقدالأدبي والفني على حدٍّ سواء، فهي تُطلق على أيّة كتابة عن النصوص الأدبية وكذلك على النصوص المكتوبة عن أعمال الفنون الجميلة. ويمكن أيضاً رصد استعمال آخر لكلمة (نقد) بمعنى أوسع، إذ تأتي بمعنى تعقيب على كيفية عمل أو أداء أي شيء على نحو جيّد أو رديء [3].

---

(1) مهدي، سلام نوري : واقع نقد الدراما التلفزيونية العراقية للفترة من 1956 – 1988، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، رسالة ماجستير غير منشورة، ص30.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص301.

(3) نادي، بول هير : ما هو النقد، ط1، ت : سلاف حجاوي، م : عبد الوهاب الوكيل، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص19.

ويحمل النقد في ذاته علاقة جدلية ديناميكية بين الفن والمجتمع منذ بزوغ ملامحه الأولى في العصر اليوناني، فالنقد يقوم على أرضية من الحوار البنّاء بين الفن والمجتمع، ولكي يتم تلاقح إيقاع هذا الحوار لا بُدَّ للنقد من أن يقوم على العلم والمعرفة والموهبة [1].

ويرتبط النقد بشكل أو بآخر بالعملية الإبداعية، بل هو إبداع إن صح التعبير، وإن بدا أنه يأتي بعد الإبداع، لأن النقد يبدأ مباشرةً بعد ولادة النص الإبداعي، فالمُبدع أول من يُمعن النظر في نصّه المُنتج، إن لم يكن بعد كل خطوة من خطوت إنتاجه لنصّه أو عمله الفني [2]. وبعدها يأتي دور المجتمع في تذوّقهم لهذا العمل الفني، فهناك علاقة مشتركة وتبادلية بين المجتمع والفن، يحدّدها النقد بوصفه ضرورة تاريخية لضبط العلاقات القيمية في المجتمع المعاصر بوظيفتي الضبط والتنظيم، فوظيفة الضبط تنطلق من المجتمع إلى الفن لتوجيهه نحو ما يطمح له هذا المجتمع ونحو منظومة القيم والتوجّهات المُميّزة له. أما الوظيفة الأخرى في التنظيم، فهي على العكس من الضبط، إذ تنطلق من الفن إلى المجتمع، ومهمّتها تقديم القيم المُبتكرة والجديدة التي يطرحها الفنانون في أعمالهم وتفسيرها [3].

---

(1) بيطار، زينات : غواية الصورة، النقد والفن تحوّلات القيم والأساليب والروح، ط1، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، 1999، ص20.

(2) مصطفى، فائق وعبد الرضا علي : في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ط1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، نشر وطبع وتوزيع مديرية الكتب للطباعة والنشر، 1989، ص90.

(3) بيطار، زينات : غواية الصورة، مصدر سابق، ص20 – 21.

وبهذا فإن أي عمل فني (أدب أو فنون جميلة) لا يوجد إلاّ بوجود مجتمع مُتذوّق له، فلا يمكن أن تُطلق صفة جميل على صورة أو لوحة أو قصيدة ما إلاّ بعرضها على الجمهور فتنال استحسانهم أو استهجانهم. بمعنى آخر، استقراء الانطباعات التي تؤثّر في نفس المتذوّق أو الجمهور بالقبول أو الرفض. فالنقد هو تحليل للأعمال الفنية وتحديد قيمها الجمالية والفنية والغائية من خلال تذوّق تشترك في تشكيله موضوعية التحليل وانفعالية الوجدان، أي إن النقد هو عملية مُركّبة تنطوي على عناصر من التحليل والتقويم والكشف عن جوانب الكمال والنقص في العمل الفني، وتحديد مستوياتها الفنية [1].

ومن هذا المنطلق يمكننا تحديد أُسس رئيسة يخطو من خلالها النقد في مسيرته، هما التحليل أولاً، ثمّ التقويم ثانياً، إذ لا يمكننا أن نُقوّم نتاجاً فنياً ما لم نبدأ أولاً بدراسة وحدة ذلك النتاج الفني والعناصر المشتركة فيما بينها والمكوّنة للنتاج الفني، والتي تُكوّن بجمعها معاً وحدة فعّالة ومؤثّرة للمتلقي، باعتبار أن العمل الفني يمثّل " وحدة متماسكة لا تتجزّأ وعلى الناقد أن يتحاشى في ذلك كل ما من شأنه زعزعة تلك الدعائم القوية باقتحام أمور ونزوات خاصة به على العمل الفني فيُطيح بتكامله ويُشوّه معالمه " [2]، فيبدأ دور التحليل وعمل الفكر والعقل والتعليل، وإذا ما أمعنّا النظر في المهمة الرئيسة للنقد الفني، نجد أنها تنحصر في تحديد قيمة ذلك العمل، والكشف عن فكرته والدلالات

---

(1) العزب، محمد أحمد : عن اللغة والأدب والنقد، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ب. ت، ص257، نقلاً عن : مهدي، سلام نوري : واقع نقد الدراما التلفزيونية العراقية، ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، رسالة ماجستير غير منشورة، ص32.

(2) اسحق، فائق متي : مذاهب النقد ونظرياته في إنكلترا قديماً وحديثاً، مكتبة النقد الأدبي الأنجلو المصرية، القاهرة، ب.ت، ص113.

التعبيرية الكامنة في بنيته الشكلية، أي الحكم الجمالي على العمل الفني، ولا يمكن الوصول إلى هذا الحكم بعيداً عن إحاطة الناقد بظروف العمل الفني ومعرفته بالسيكولوجيا المحيطة بالفنان وظروفه الاجتماعية والايديولوجية، فضلاً عن ضرورة الماام الناقد ومعرفته بتاريخ الفن وايضاً تتبّعه للبناء الشكلي والجمالي للنتاج الفني.

ومهما أوتي الناقد من القدرة والقابلية على التقويم الفني واستنطاق مخبوءات الأعمال الإبداعية، لا يستطيع أن يأتي بثمار ناضجة ما لم يتّكئ على حاضنة فلسفية أو رؤيوية تأخذ بيده إلى كُنه النص الإبداعي، وإلاّ بدت ممارسته النقدية " ضرباً من الوهم والتجريد الذهني"[1]، ومجرّد محاكاة لفظية واهية الأسس وعديمة الجدوى[2]. وهذه الحاضنة الفلسفية تتجلّى بالمنهج الذي يتبنّاه الناقد في دراسته ليُصدر حكماً قيمياً على هذا النتاج الإبداعي أو ذاك، فالمنهج النقدي يُعدّ الوسيلة القادرة على ضبط واستقامة النتائج التي تُفضي إليها القراءة[3]، فضلاً عن أن المنهج يُعدّ أداةً للكشف والتحقيق والاستغوار ويمنح النص قيمة، فالنص بلا قراءة منهجية لا قيمة له، فهو يفقد كثيراً من خصائصه سواء أكان نصاً أدبياً أم عملاً تشكيلياً [4]. وعلى هذا أصبح الناقد مُلزماً بالمنهج النقدي، زيادةً على ما يمتلكه من حس جمالي وثقافة واسعتين في مجالات متعدّدة بحكم سعة اطّلاعه على العلوم الأخرى، ليكون ذا وعي شمولي لقضايا الفكر الإنساني ومشكلات عصره.

---

(1) غزوان، عناد : التحليل النقدي والجمالي للدب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985، ص9.

(2) الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، سلسلة رسائل جامعية، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2007، ص51.

(3) المؤمن، قاسم : في قراءة النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص156.

(4) يُنظر : الخالدي، جاسم حسين سلطان، الخطاب النقدي حول السياب، مصدر سابق، ص51.

حول مفهومي النقد والفن التشكيلي

النقد هو عملية أدبية تعنى بنصوص إبداعية ذات نشاط فكري يقوم به الناقد بهدف إيضاح معنى أو تقويم اعوجاج أو تعيين مواطن الجمال أو القُبح وإصدار حكم قيمي[1]، فهو نوع من التثمين والتقييم الشامل للمنتج المعرفي وتحديد موقف جلي منه وهو أيضا قراءة تقوم على التفكيك والبناء لأجزاء وعناصر العمل الفني وما هو إلا صياغة متجددة للإبداع[2]، وقد استعملت هذه المفردة في العصر الهيليني ثم عند الرومانيين بعد ذلك، وانتشر استخدام هذه المفردة بعد ذلك في القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث شاع استعمالها في مجالات أوسع من ذي قبل، وبتطور الصحافة بدأ النقد يشغل حيزا كبيرا من خلال استعماله اليومي بما لفت النظر إلى تعبير (النقد الفني) مستقبلا على يد الكتاب الألمان والفرنسيين والإنكليز[3]، حتى أصبح يمثل عملية الحصول على معلومات وإصدار أحكام تفيد اتخاذ القرارات من خلال تفحص العمل الفني لتحديد مواطن الضعف والقوة في ذلك العمل وفقا لمعايير مقترحة يمكن الأخذ بها في تطبيق الأحكام على العمل الفني بوصفه جيدا أو رديئا، وذلك كون العمل الفني يبعث آثارا أو عاطفة معينة في المتلقي (ناقداً كان أو متذوقاً) الذي تصدى لذلك العمل الفني ولمس فيه مواطن من شأنها أن تجعلهُ جميلاً أو قبيحاً، فالنقد التشكيلي يعتبر أحد أنواع النقد المتفرعة من نقد الفنون إجمالاً باعتبار أن التشكيل هو جزء أصيل من الفنون البصرية والتي من ضمنها السينما

---

(1) عيد، كمال : معجم المصطلحات الفنية، ب.ت، ص304.

(2) جودي، محمد حسين : نحو استراتيجية عربية جديدة في الفن والنقد التشكيلي والتربية الفنية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005، ص78.

(3) عيد، كمال : المصدر نفسه، ص304.

والمسرح، فالنقد التشكيلي يعد من أهم المحفزات الدافعة لازدهار الفنون التشكيلية وتطورها وإنجاح مقاصدها في شتى أشكالها من رسم ونحت وفخار وزخرفة وغيرها، فهو يحلل ويفسر الأعمال الفنية للرقي بالذوق العام في المجتمع.

وتتأكد أهميته بصفته عنصراً فاعلاً في الحركة التشكيلية بشكل خاص والحركة الثقافية والفكرية بشكل عام من خلال الوظائف والأدوار التي يقوم بها في الحياة المعاصرة، فقد أصبح النقد التشكيلي اليوم يشكل رافداً مهماً في تفسير وتقييم الإبداعات الفنية فهو قرين لها ولا يمكن لأحدهما أن ينمو ويزدهر بمنأىً عن قرينه، فكل نتاج إبداعي من وجهة نظر النقد إنما هو دعوة للتحقيق والمسائلة[1]، فالنقد هو ضرورة للإبداع الفني يسترشد به المبدع حين تكون الحاجة ولا يكون النقد فاعلاً بعيداً عن منجز فني رصين يستحق النقد وهذا ما يستدعي وجود مبدعين يثيرون حفيظة النقد والنقاد، فالفن إبداع أولي يحتاج إلى إبداع ثانٍ يفسره أو يقومه أو يطوره ويستشرف فيه رؤى سيرورته عن المستقبل[2]، فالنقد التشكيلي المعاصر يعتمد أساساً على التحليل المنهجي للأعمال الفنية ولا يجنح سواءً الى المدح أو التقريض او الذم أو الهجاء كما كان بصورته الكلاسيكية، بل أصبح يضع هذه الإبداعات تحت ضوء هادئ وفاحص بعيداً عن الحماسة أو التعصب أو التحيز[3]، فلم يعد النقد التشكيلي هو تلك الآلية اللازمة للارتقاء بالعمل الفني المبدع إلى مستوى أعلى من حيث المضمون أو الجماليات أو المفردات الأساسية المكونة له بل امتد ليصبح حالة إبداعية بحد ذاته باحثاً عن الصمت والكشف عن المسكوت عنه واستنطاق النص الإبداعي

---

(1) جيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مصدر سابق، ص 22.

(2) المصدر نفسه : ص 24- 25.

(3) راغب، نبيل : النقد الفني، دار مصر للطباعة، ب.ت، ص5.

ليُبيحَ بمكنوناته[1]، وهو بهذا المفهوم المعاصر قد أصبح يرى أن العمل الفني التشكيليلا يحاكي الطبيعة ويقلدها بل أصبح يشكل بناءً عضوياً قائماً بذاته يحمل في مكنوناته قيمته الحقيقية التي تنبع من الأحاسيس الجمالية التي يثيرها في داخل المتلقي فالمشاهدة في حد ذاتها تجربة جمالية تعيد تشكيل أحاسيس المتلقي وتنسقها، تجاه العمل الإبداعي مما يمنحه إشباعاً نفسياً لا يتاح له في الحياة اليومية[2]، فالعمل الفني يتبنى مهمة إثارة نفس المتلقي في استجابة ذاتية تعد أساسا للحكم على الفنون ويصبح هذا الحكم وسيطاً للتواصل بين العمل الفني والمتلقي فالنقد هو طبيعة في البشر فهو يعتبر واحداً من سلوكياتهم حين يعجبون بشيء أو يستهجنون شيء آخر، وما الإعجاب أو الاستهجان إلا صورة من صور النقد، فالنقد نشأ مع بداية إدراك الإنسان للجمال أو قبح ما حوله من طبيعة أو سلوك الآخرين فهو حوار فاعل بين النص والقارئ يضفي على النص معنى يشترك فيه الطرفان ولا معنى للنص بمعزل عن قارئ نشيط يستحثه ويقلب فيه الظن بعد الظن[3]، ففي لحظة التأمل الفني تشعر الذات أنها قد امتزجت مع العمل الفني وبالتالي تشيع بالشيء الذي تتأمله نوازعها ورغباتها ومشاعرها في شتى مظاهر إحساسها[4]، فعند تعرض المتلقي للوحة او أي نتاج إبداعي لابد من أن يعتمد على الشكل المنسجم في ذلك التعبير الفني الذيينقل المعلومات ويهيئ القبول العقلي (أن صح التعبير) الذي يتجاوز الحسي في كثير من الأحيان فعند

(1) الانترنت : من موقع مجلة فكر ونقد .www.Fikerwanaked.com

(2) عبد المنعم، راوية : القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1987، ص228.

(3) عثمان، طارق بكر : النقد الفني النشأة والمفهوم، مجلة أكاديمية الفنون، جامعة الملك سعود، 2006، ص11.

(4) إبراهيم، زكريا : مشكلة الفن، مصدر سابق، ص221.

تحليلنا للقيمة الجمالية نجد، انه لكي تكون هناك خبرة جمالية لدى المتلقي لابد من وجود موضوع يجسد الجمال (الموضوع الجمالي) ثم لابد من وجود وعي جمالي يتمثل بـ (الذات المدركة)، وإذا كان هناك ذات مدركة للجمال واهتمامها منصب على الموضوع الجمالي (المتمثل باللوحة الفنية) فأن ثمة علاقة تربط بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي.... وهذه العلاقة تتمثل عند بعض الفلاسفة بـ (نظريتي الاندماج* والتشابه الكلي**)[1]، ومن خلال هذه العلاقة يتم الدمج بين الذات والموضوع ومن ثم استحسان ذلك العمل الفني وبشكل متباين مابين متلقٍ وأخر، فالمنظومة القيمية تختلف وتتفاوت بين المتلقين فهم يختلفون في تذوقهم للجمال باختلاف تشكيل منظوماتهم القيمية فالمتلقي الذي تتصدر القيم الجمالية منظومته القيمية يكون أكثر اهتماماً بالجمال وتذوقه من الذين تقع القيم الجمالية عندهم في مواقع متدنية من تلك المنظومات[2].

---

* نظرية الاندماج : وترى هذه النظرية إن الأثر الفني ليس هو اللون على اللوحة بل هو نتاج التفاعل المبدع بين الفنان الذي يستخدم الوسط الفيزيقي للتوصيل وبين المتلقي الذي يشحذ خياله لكي يمنح الحيوية والنشاط للمعطيات المنقولة إليه، للاستزادة بنظر الأحكام النفوعية في الجمال والأخلاق، رمضان الصباغ ص131.

** نظرية التشابه الكلي : وجوهر هذه النظرية ينطوي على وجود علاقة تشاكل بين الموضوع الجمالي والمتلقي، ان ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه او تماثل الصفة البنائية للموضوع. وهذه النظرية اكتشفت من قبل الفيثاغوريون، للأستزادة ينظر المصدر نفسه ص 133.

(1) الصباغ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص124.

(2) محمد أمين، معن جاسم : الحكم الجمالي بين الإدراك الحسي والتذوق الفني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001، ص12.

التذوق الفني :

ذوق الإنسان هو إحساس ذاتي نابع من محصلات ظروف اجتماعية وطبقية فهو نظام مثالي جمالي يمكن اكتشافه من الآراء الجمالية للإنسان، فذوق الفرد يحتوي على لحظات ذهنية و أنظمة قياسية طبيعية تتصل بالغرائز وليس بالوعي، وهو ما يجعل القياس أو الرأي للشخص يركز على انعكاس أحاسيسه وليس على محصلاته أو اهتماماته النظرية، فالذوق يتصل اتصالا وثيقا وغير محدد بمحددات أو معطيات اجتماعية تظهر في الإنسان أو الفرد، والذوق عند الحكم على أفراد نراه ذوقاً ذاتياً مبعثه الخبرات الجمالية الذهنية، وإن كان حكماً على الأشياء (كالحكم على الأثر الفني) فإنه ذوقاً ذاتياً أيضا لكن مصدره النوعيات الجماليةالحسية[1].

فالتذوق إحساس بجماليات المدرك الشكلي فهو صفة تتعلق بالإنسان وتختلف من شخص لآخر وتتدرج وتتباين تبعا لأختلاف الثقافة والتربية والبيئة المحيطة وظروف العصر، فضلا عن سيكولوجية الإنسان ووسطه الاجتماعي[2].

يعد التذوق الفني بمفهومه العام اتصالاً وتواصلاً بين أعمال الفنان والمتذوق والمستمتع به الذي يتفاعل معها برؤية تأملية حين تعرضه لعمل فني ما، فالتذوق هو حالة استمتاع يغلب فيها الطابع الوجداني من خلال تفاعل ضمني بين الشيء الجميل والشخص المستمتع به، فهو عملية حسية وإدراكية ووجدانية صادرة من المتلقي[3]،

---

(1) عيد، كمال : معجم المصطلحات الفنية، مصدر سابق، ص146

(2) عزام، عبد العباس : التذوق والنقد الفني في الفنون التشكيلية، ط1، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ب.ت، ص47.

(3) الشيخ، عبد السلام : بعض متغيرات الشخصية الشارطة لتفضيل متغيرات الفنون المرئية والإثارة مستويات من الدافع او السلوك الاستكشافي المثار بواسطة تلك المتغيرات، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1977، ص90.

فأي فعل يصدر عن الإنسان كمتلق يتكون من وجهتين يتمثلان بالمكون الهادف والمكون التعبيري، فأما المكون الهادف فهو يشير إلى ذلك الجزء من استجابة المتلقي لمثير معين يؤدي إلى حل مشكلة أو إشباع حاجة، أما المكون التعبيري فهو ما يتعلق بكيفية تحقيق هذا الفعل أو الكيفية التي تتم بها إجراءات الاستجابة، لذلك يمكن الجزم بأن أياً منهما يشكل سلوكاً فردياً قائماً بذاته[1]، ويندرج التذوق الفني تحت المكون التعبيري لسلوك الفرد المتلقي فهو يحمل جميع خصائص المكون التعبيري، فكل فعل يصدر عن المتلقي في أثناء مواجهته للعمل الفني الإبداعي يحمل في ثناياه وجهة تعبيرية تلقائية تتضمن تذوقاً وتفضيلاً ودرجة معينة من الاستمتاع بذلك العمل الفني[2]، فالتذوق الفني كما يذكر (دينيس هويسمان Dinis Houisman) لا يعني مجرد الرفض أو القبول للموضوعات الفنية بل يشير إضافة لذلك إلى دراية من جانب المتذوق بحالات وجدانية مختلفة يمكن تسميتها بالخبرة الجمالية والتذوق الفني[3]، ولا يمكن الإقرار بوجود تذوق فني تجاه منجز إبداعي ما إلا بظهور المشاعر الداخلية بغض النظر عن المنجز الإبداعي، أي بمعنى أخر أن دواخل المتلقي هي أساس مكونات التذوق الفني وما وظيفة الإدراك هنا سوى استثارة لدواخل المتلقي الوجدانية ايجابياً او سلبياً[4].

---

(1) المصدر نفسه، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، ص94.

(3) المصدر نفسه، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، ص94.

(3) خليل، الهام : مقارنة الأحاسيس الجمالية المصاحبة للتذوق بين فتيات غطين من المؤسسات الاجتماعية وأسر طبيعية كمؤثر لسواء البيئة، من مجلة علم النفس، العدد 37، من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

(4)حسن، أمنية إبراهيم الشناوي : التفضيل الجمالي بخصائص المثير المرئي وعلاقته بالانفتاح على الخبرة وبعض خصائص الأسلوب الإدراكي، كلية الآداب، جامعة طنطا، 1999، رسالة ماجستير غير منشورة، ص6.

تحتوي عملية التذوق الفني على أربعة مكونات أساسية هي[1]:

1. المكون العقلي المعرفي : وهو يمثل البطانة المعرفية الاستدلالية الواعية والقادرة على الفهم والمقارنة.
2. المكون الوجداني : وهو يعبر عن مدى درجة الرضا والميل نحو العملالفني.
3. المكون الاجتماعي والثقافي : والذي يتمثل بالأرضية الثقافية التي تمد الفرد بمعايير وقواعد لتَقبُل أو رَفض العمل الفني.
4. المكون الجمالي : وهو المكون التقويمي التفضيلي الذي يفضل او لا يفضل هذا العمل الإبداعي أو ذاك.

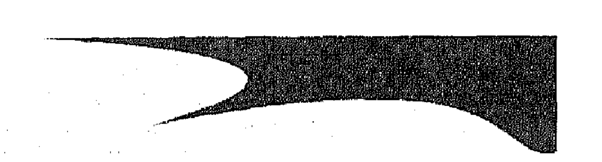
فالتذوق الفني هو سلوك وجداني مزاجي عام يتنوع تبعاً لتنوع استجاباته ومثيراته ويحدث نتيجة لأدراك مثير جمالي ينتهي بإصدار نوع من الأحكام او الاستجابات اللفظية أو الحركية أو كليهما معاً[2].

أن عملية التذوق الفني يشترك فيها طرفان، الأول منهما هو المؤثر والذي يتمثل بالأثر الفني، والثاني هو المتلقي المتأثر بذلك الأثر الفني حسياً وفكرياً، فالأثر يعتمد في مهمته إثارة نفس المتلقي في استجابة ذاتية تعد أساسا للحكم على الفنون فيصبح هذا الحكم وسيطاً للتفاهم والتواصل بين العمل الفني والمتلقي، فالتذوق الفني هو قدرة عقلية فطرية خلقنا الله مزودين بها ولا بد لنا من إكسابها ما يطورها من مكتسبات البيئة من خلال حساسية الفرد لما يدور حوله.

---

(1) حنورة، مصري عبد المجيد : سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1985، ص11- 12.

(2) المصدر نفسه، ص13.



بين النقد التشكيلي والتذوق الفني[1]:

1. النقد التشكيلي هو مجال يختص به الناقد، بينما التذوق الفني هو مجال المتلقي.
2. النقد التشكيلي يعتبر تمهيداً لعملية التذوق لدى المتلقي، أي أن التذوق يأتي بعد انتهاء الناقد من نقد العمل الفني مباشرة.
3. النقد التشكيلي يقوم بمد جسور المعرفة بين المجتمع والفنون من خلال تنمية ذائقته الجمالية.
4. يقوم النقد بوظيفة التفسير والتقدير للمنجز الفني، بينما وظيفة التذوق الفني هي اتصال المتلقي بالفنان عن طريق التأمل والاستمتاع بالعمل الفني.
5. النقد التشكيلي يقوم بوصف التأثير الذي يحدثه العمل الفني على المتلقي، بينما المتلقي هو من يتأثر بالعمل الفني ويتذوقه.
6. تختص عملية النقد بطبيعة العمل الفني نفسه، بينما تختص عملية التذوق الفني بالطبيعة الخاصة لكل مشاهد ومشاعره وأحاسيسه.
7. النقد التشكيلي يقوم باستقصاء العلاقة بين أجزاء العمل الفني وعلاقتها بالكل، بينما التذوق الفني يدرك العمل الفني ككل متكامل.
8. يلتزم الناقد بمعايير خاصة وآليات في أثناء تقييمه أو تفسيره للعمل الفني، بينما تترك الحرية للمتلقي لتذوقه للعمل الفني وفقاً لتفاعله مع ذلك العمل طبقاً لمفاهيمه وإدراكه الذاتي.

---

(1) ابو دبسة، فداء حسين وخلود بدر غيث، علم الجمال للفنون التطبيقية، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ص166.

وظائف النقد التشكيلي وأهميته :

للنقد التشكيلي وظائف عديدة يمكن تقسيمها بحسب ما يخدم أطراف العملية النقدية المتمثلة بالمتلقي والفنان المبدع والأثر الإبداعي، ففيما يخص المتلقي فإن وظائف النقد المتعلقة به هي(1) :

1. توجيه المتلقي نحو تعميق قدرته في التذوق الفني.
2. النقد التشكيلي يضيء العمل الفني تاركاً للقارئ حرية أن يكون رأيهالتقويمي.
3. إنه فن يدفع المتلقي نحو التعايش مع المنجز الفني.
4. يقوم النقد التشكيلي بوظيفة تفسير العمل الفني للجمهور المتلقي في شرح ما استغلق على المتلقي إدراكه.
5. إرشاد المتلقي إلى ما يحسّن تذوقه فيدله على عناصر الجمال في العمل الإبداعي ليزداد فائدة ومتعة.

أما فيما يخص الطرف الثاني من أطراف العملية النقدية وهو المبدع فهي كالآتي:

1. تقييم العمل الفني وإصدار الحكم عليه جمالياً طبقاً للمعايير والأسس الجمالية وتبرير هذا الحكم.
2. يعطي للفنان أبعادا جديدة بأن يفتح أمامه أبوابا ابداعية جديدة ويعرفه بحقائق تكون موازنة لعمله الابداعي(2).

---

(1) امبرت، إنريك أندرسون : مناهج النقد الأدبي، ت.الطاهر احمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص 49- 51.

(2) جودي، محمد حسين:نحو استراتيجية عربية جديدة في الفن والنقد التشكيلي والتربية الفنية، مصدر سابق، ص78.

3. دفع الفنان لتطوير تجربته الفنية من خلال غربلة الأعمال الفنية المطروحة في الساحة الفنية في تمييز الهابط منها عن المتميز[1].
4. تقريب الفنان من المتلقين بالإشارة إلى انجازه دارساً محللاً مفسراً ومقوماً، فيصل إلى إصدار حكم سليم يكشف مواطن التفرد في هذا المبدع أو ذاك[2].

أما فيما يخص الأثر الإبداعي فللنقد أهمية تربوية وتوجيهية تساعد على تطوير العمل الإبداعي فيمكن أن يكون حكمه أو معياره رافعا من شأن العمل الإبداعي أو العكس في الحط من شأنه، فالنقد ملازم للعمل الإبداعي فهو يعتبر رئة الإبداع ونبض للقيم الجمالية[3]، فهو يقوم بوظيفة تسليط الأضواء على نواحي الخصوبة الفكرية والفنية في المنجز الإبداعي وما يحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات[4]، فهو يسعى للكشف عن القوة الجمالية الحقيقية في الأثر الإبداعي وفي روائعه، مما يحمل المبدع إلى الالتفات صوب مواطن القوة التي يكتشفها الناقد فيطورها في أعماله المستقبلية وبالمقابل تخليه عما سيكون في غير صالح الإبداع من مؤشرات يطرحها النقد مسبّبة مقنعة[5].

---

(1) ابو دبسة، فداء وخلود بدر غيث : علم الجمال للفنون التطبيقية، مصدر سابق، ص 120.
(2) مصطفى، فائق وعبد الرضا علي : في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مصدر سابق، ص94
(3) جودي، محمد حسين : نحو استراتيجية عربية جديدة في الفن والنقد التشكيلي والتربية الفنية، مصدر سابق، ص78.
(4) راغب، نبيل : النقد الفني، مصدر سابق، ص10.
(5) مصطفى، فائق وعبد الرضا علي : المصدر نفسه، ص94.

مواصفات الناقد :

الناقد التشكيلي هو شخص يحاول تفسير وتوضيح العمل الفني في تفسير معاني الرموز أو تتبع البناء التشكيلي للأثر الفني ويكشف عن دلالاته التعبيرية، فهو يصف من خلال ما تذوقه في العمل التأثير الذي ينبغي أن يكون لذلك الأثر الإبداعي على المتلقي، فمهمة الناقد التشكيلي تكمن في دراسة العلاقات الحية بين الأجزاء الداخلة في البناء العضوي للمنجز الإبداعي بحيث يمد المتذوق بضوء يرى فيه العمل الفني بصورة أوضح وبالتالي يستمتع به بصورة أنضج وأعمق، مما يمكن المتذوق أن يصدر حكماً موضوعياً تجاه العمل الفني بعيداً عن الانطباعات الوقتية والتأثيرات العابرة[1]، فالناقد التشكيلي الموضوعي يجب أن يمتلك مؤهلات وشروطاً تمكنه من أن يصدر حكماً قيمياً، ومن هذه الشروط والمؤهلات التي يجب أن يتمتع بها الناقد التشكيلي هي :

1. الذوق الفني، وبه يجيد الناقد تقدير مواطن الجمال الفني.
2. الخبرة الفنية والجمالية التي حصل عليها نتيجة تجاربه في حقب الفن واحتكاكه المباشر بالفنانين وأعمالهم الفنية.
3. البناء اللغوي المحكم وسلاسة التعبير[2].
4. أن يكون محايدا لا منحازا لاتجاه فني دون آخر[3].
5. المشاركة الوجدانية، فالناقد يجب أن ينفذ إلى أفكار الفنانين

---

(1) راغب، نبيل : النقد الفني، مصدر سابق، ص8.

(2) رأفت، احمد : الناقد المحترف والبيئة المحلية، من منشورات الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، ص7.

(3) جودي، محمد حسين : نحو إستراتيجية عربية جديدة في الفن والنقد التشكيلي والتربية الفنية، مصدر سابق، ص78.

ومشاعرهم مستقرئاً ما يخالجهم، ليحّس إحساسهم وينظر ببصائرهم إلى جوهر العمل الفني.

6. أن يتمتع بالبصيرة النافذة التي تخترق الشكل والمضمون وصولاً الى الهدف الفكري والفني المبدع.
7. الموسوعية وتشعب المعرفة فيجب أن يكون ذا مستوى عالٍ من الثقافة الفنية المتمثلة بعلم الجمال والفلسفة وتأريخ الفن والتذوق وان يكون مطلعاً على ثقافات الأمم وتطورها.
8. أن يكون موضوعياً في طروحاته.
9. ضرورة المام الناقد ومعرفته بتاريخ الفن.
10. ذا وعي شمولي لقضايا الفكر الإنساني ومشكلات عصره

اتجاهات النقد الأوربي

تقسم المناهج النقدية الى ثلاثة أقسام تبعاً لموقعها من البنيوية بوصفها منهجاً نقدياً، مستنداً بذلك على أهمية المنهج البنيوي في الساحة النقدية في بروزها كنجم لامع في سماء النقد الأوروبي، وكرد فعل على الحداثة بشكل خاص. وكان هذا التقسيم كالآتي :

أولاً : ما قبل البنيوية.

ثانياً : البنيوية.

ثالثاً : ما بعد البنيوية.

أولاً : ما قبل البنيوية

النقد بوساطة القواعد :

سُمّي أيضاً بالنقد الكلاسيكي، وساد وجوده في أوروبا والعالم مُتميّزاً بغلبة ما جاء به (أرسطو) من قواعد تنص على أن الأدب أنواع ولكل نوع منه مزايا خاصة به وحدود توجب التوقّف عندها، ومنها الوحدات الثلاث في الحدث والزمان والمكان. ومع تقدّم الزمن ترسّخت هذه القواعد الأرسطية، فقد سار (هوراس) على هذا النهج مع غيره من المؤلفين والمفكرين وصولاً إلى عصر النهضة، ففي القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ساد هذا النوع من النقد بشكل كبير تحت ما سُمّي بالنقد الكلاسيكي أو نقد الكلاسيكية الجديدة، لاعتقاد النقّاد في هذا النوع من النقد بوصف قواعد الفن تتمثّل بالفنون الإغريقية والرومانية القديمة وفنون عصر النهضة أيضاً.

يستند حكم النقّاد في النقد القاعدي (دوجماطيقي)(*) على آلية معيّنة، فهم يحاولون إيجاد معايير للقيمة من خلال دراستهم للمنظور والنسب في الأجسام الحيّة، وفي التكوين الكلي للعمل الفني (في مجال الفنون التشكيلية تحديداً)، فالناقد في هذا المجال يتناول خصائص العمل الفني (أدباً كان أم فناً تشكيلياً) ذاته، فضلاً عن مشاعره الخاصة، ولغرض الوصول إلى معرفة الجودة الفنية للنتاج الفني وقياسها، كان لا بُدّ له من معايير خاصة تُبيّن بوجهٍ عام إن كان هذا النتاج جيداً أو لا، وقد تكون هذه المعايير مُشابهة للواقع (كما حدث في

(*) دوجماطيقي (Dogmatique) تأتّت هذه التسمية من (Ledogme)، وهي تعني قانوني بمعنى القاعدي أو المعياري أو القياسي، بمعنى قانون تحكم فيه، وهو مصطلح قانوني انتقل للنقد، فحمل معه هيبة المحكمة وشدّتها. الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، ط2، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، 1983، ص33.

المدارس الفنية القديمة في المحاكاة)، وقد تكون النبل الأخلاقية (كما حدث في الكلاسيكيات الكثيرة عبر التاريخ)، وقد تكون القوة الانفعالية (كما في التعبيرية)، فالناقد لا يستطيع أن يُطلق حكماً ما لم يكن مدعوماً بهذه المعايير[1].

أخذ هذا النوع أو المنهج النقدي بتصنيف الأدب والتصوير إلى أنواع، واشترط أن يكون لكل نوع قاعدة خاصة به كمعيار ثابت للحكم عليه بالجودةالفنية[2]. ويرى الناقد الكلاسيكي (مايرابرامز) أن المحاكاة أساس الشعر وأساس بقية الفنون أيضاً، إلاّ أن الشعر انعكاس لعالم الواقع، والفن في رأيه هو انعكاس للعالم الواقعي، ووظيفة الفنان أن يُحاكي العالم المحيط به، وأن يقدّم صورةتُطابقه[3].

بهذا تكون أوروبا قد شهدت نقداً تغلب عليه القاعدة، وقد استمر ذلك طويلاً ولم تؤثّر فيه مخالفات هنا أو هناك، ولكن خلال القرن الثامن عشر بالتحديد، تظافرت الجهود على إنجاح الثورة ضد هذا المنهج النقدي، فبدأت بوادر كبيرة لتقهقر هذا المنهج وبشكل سريع، فلم يعد النقد تطبيقاً للقواعد، ولم يعد إلزاماً بنوع أو شرط لاتّباع نموذج سابق، وإنما صار يطلب من المُبدع

---

(1) ستولينتز، جيروم : النقد الفني ت : د. فؤاد زكريا، جامعة عين شمس، مصر، ب ت، ص357.

(2) مطر، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ب.ت، ص76 – 77.

(3) عطية، محسن محمد : غاية الفن، دراسة فلسفية نقدية، ط2، دار المعارف بمصر، 1996، ص179.

الشخصية والذاتية [1]. ويعود سبب هذا التقهقر إلى المآخذ التي سيطرت على النقد القاعدي، ومنها (أن هناك فرقاً بين ما استقر لأنه صحيح وما نعتبره صحيحاً لمُجرّد أنه استقر) [*]، فقد تكون هذه القواعد من وضع أشخاص جعلوا من أنفسهم مُشرّعين مثل (لويس دايفيد) زعيم الكلاسيكية الجديدة، حينما فرض مباديء الثورة الفرنسية وافكارها على الفن والفنانين على حدٍّ سواء. ويرى (جمال قطب) في كتابه(التأثيرية والفن الحديث) أن العيب ليس عيب القواعد، ولكن العيب الحقيقي هو في تطبيق هذه القواعد بصورة آليّة عمياء، ممّا يحجب عن الناقد والمتذوّق الاستمتاع بالعمل الفني، فالناقد ليس بالضرورة أن يكون مُقيّداً بقواعد الكلاسيكية، بل العكس، لا بُدَّ أن يكون ذا حس مُرهف قابل للتشكيل واستخلاص القيم الجمالية [2].

النقد السياقي :

بعد تسييد النقّاد للنزعة الكلاسيكية في خطاباتهم النقدية في الحقبة التي سبقت القرن التاسع عشر، وبعد أن أُضفي عليها الطابع المعياري وذلك بالإفادة من قانون الوحدات الثلاث الأرسطية في الدراما وظهور الرومانسية، شهد القرن التاسع عشر ظهور (النقد السياقي) وهو في أساسه ليس سوى تسمية أخرى لما يُعرف بالنقد الجديد الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص، الداعي إلى قراءة النص وتحليله بمعزل عن أيّة عناصر خارجية، ومن ضمنها

---

(1) قطب، جمال : التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت، ص100 – 102.

(*) تعود هذه المقولة إلى (جونسون) في كتابه (Prose and Poetry)، ص247، يُنظر : قطب، جمال : التأثيرية، مصدرسابق، ص100.

(2) المصدر نفسه، ص101.

النصوص الأخرى [1]. لقد أدّى ظهور النقد السياقي بوصفه حركةً نقديةً كبيرة إلى ظهور مناهج سياقية، كالتاريخية والنفسية والاجتماعية والتأثيرية، والتي جاءت ردّة فعلٍ على سيادة النزعة الرمزية والتجريبية للعلم والتي سادت زمناً طويلاً في الخطاب النقدي آنذاك[2].

أكّد الناقد (جيروم ستولينتز) أن فكرة السياق هي من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصلاً وأعظمها تأثيراً[3]، فقد اتجهت جهود النقّاد السياقيين صوب مضمون العمل الفني أو الأدبي من دون شكله، بوصفه (المضمون) هو المحور الجوهري الذي يوجّه الفنان أو الأديب نحو اختيار البناء الفني القادر على إبرازه وتجسيده[4].

يقوم النقد السياقي على دراسة الفن من خلال سياقه التاريخي والاجتماعي والنفسي، على اعتبار أن الفن هو ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى، ولا تُفهم مُنعزلة عن باقي الظواهر، إنما بدراسة أسبابها ونتائجها وعلاقاتها المتبادلة. أي بمعنى آخر تُدرس بطريقة علمية[5]، فالنقد في هذه المرحلة بلغ هدفه العلمي، إذ ابتعد عن الأحكام الشخصية والتقديرات الذاتية المُتباينة والمتعارضة كما كانت من قبل[6]، فقد كان الكثير من مفكري القرن التاسع عشر يُريدون جعل النقد علمياً، لأنهم كانوا من جهة مُعجبين بدقّة العلوم التجريبية ويقينها،

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص320.

(2) الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، مصدر سابق، ص55.

(3) ستولينتز، جيروم : النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، مصدر سابق، ص680.

(4) ظاهر، بان محمد : اتجاهات نقد الشعر في الحلقات الدراسية لمهرجان المربد الشعري، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2001، رسالة ماجستير غير منشورة، ص11.

(5) عطية، محسن محمد : غاية الفن، مصدر سابق، ص180.

(6) قطب، جمال : التأثيرية، مصدر سابق، ص104.

ومن جهة أخرى راعتهم ذاتية الأحكام التي بدت ميئوساً منها، عندئذٍ أصبح النقد علمياً في نهاية الأمر [1].

وتبعاً لذلك، فإن العمل الفني يُعدّ نتاج مؤثرات وتفاعلات مُتبادلة بين المُنتج لهذا العمل ومجتمعه، كما يقول الكاتب النرويجي (هنريك آبسن) إنه لا يمكن أن يعفي أي شخص نفسه تماماً من المسؤولية نحو المجتمع الذي ينتمي إليه أو ألاّ يكون له نصيب في مغانمه أو مغارمه... ويجب الانتباه إلى أن السياقية تتّجه نحو الاهتمام بما يقع خارج نطاق العمل الفني ذاته، أي بالتركيب السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي، مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم طغيانها على التقدير الجمالي الكامن في العمل الفني ذاته، فلو أردنا مثلاً تحليل لوحات الفنان تيتيان، فلا بُدّ لنا من الاستعانة بالنظام الاجتماعي لموطنه وفي عصره، وأن نصف الطبقة الارستقراطية في عصره أيضاً [2]، أي لا بُدّ لنا من الإحاطة بالظروف المؤثّرة في إنتاج العمل الفني من المجتمع والنظام الاقتصادي أو السياسي، فهي في هذا النوع من النقد من أهم السبل المؤدية إلى التحليل الدقيق للعمل الفني.

وبهذا يكون النقد السياقي مُلمّاً بظروف العمل الفني إلماماً كبيراً، فهو يدرس ما يُحيط به من العوامل السياقية المؤثرة عليه بقدر أو بآخر، فضلاً عن شمولية الفكر الجمالي عند الناقد، ممّا يؤدي إلى وضوح الرؤية الجمالية وعمقها عند المتذوّقين في تأملهم للنتاجات الفنية أدباً كانت أم فنوناً تشكيلية.

---

(1) ستولينتز، جيروم : النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، مصدر سابق، ص768 – 769.

(2) عطية، محسن محمد : غاية الفن، المصدر السابق، ص180 – 181.



النقد الانطباعي :

ويُسمّى أيضاً بالمنهج التأثّري أو الذوقي، لأنه يعتمد ذوق الناقد وانطباعاته وتأثراته الشخصية بالنتاج الفني أدباً كان أم فناً، فهو يتّسم بأنه منهج ذاتي. والتأثرية قديمة جداً قِدم الإنسان، لأنها فطرية فيه، فقد سار هذا المنهج مُصاحباً للفن منذ نشوئه حتى اليوم، فأصدره الإنسان الفطري على آثاره الفنية البدائية والمُعبّرة عن مخاوفه وأفراحه، ومارسه الأمراء والنبلاء والقادة والحكماء والرهبان في عهود حكمهم. أما اليوم فيُمارس هذا النوع من النقد في الأدب الشعراء والصحفيون والجماليون وبعض النقّاد [1].

والانطباعية مدرسة في الفن والأدب قائمة على أن يُعيد الفنان أو الأديب الانطباع أو (الأثر) الحاصل في نفسه من تعرّضه لموضوع ما وصل إليه عن طريق الحواس كما أحسّ به، فهو في الفن أن يُعيد الرسّام الانطباع الذي تركه فيه منظر ما من الطبيعة أو المجتمع، ومن الطبيعة بخاصة، كما في لوحة انطباع شروق الشمس 1872 لـ(كلود مونيه) والتي تمثل البداية الأولى للانطباعية كمدرسة فنية. وفي الأدب أن يُعيد الأديب انطباعاً في شكل من الأشكال الإنشائية. وفي النقد أن يُعيد الناقد الانطباع أو الأثر الذي تركه في نفسه قراءته لنص إنشائي أو تعرّضه للوحة فنية ما [2].

بعد أن أصبح السياقيون ذا نزعة علمية أواسط القرن التاسع عشر، في اتخاذهم للنقد السياقي مادةً علمية ذات أبحاث دقيقة في كل ما يُحيط بالفنون

---

(1) الصراف، عباس : آفاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ب. ت، ص181.

(2) يُنظر : الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، ط2، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، 1983، ص415.

والفنانين، وبحلول نهاية القرن التاسع عشر ظهر النقد الانطباعي بوصفه رد فعل مباشر على النقد السياقي، وذلك لتحرير القيم الجمالية من العناصر السياقية الواقعية التي تدعو إلى اقتداء النقد الفني بالعلوم الفيزيائية في موضوعاتها ودقّتها، إلاّ أن النقد الانطباعي اقترن بعلَمَين فرنسيين، هما (أناتول فرانس) (*) و(جيل لمتر) (**)، فقد تولّى هذان الأديبان النقد الانطباعي دفاعاً وتطبيقاً وهجوماً على الموضوعية والنقد العلمي اللذين جاءت بهما السياقية، فوجد الاثنان أنصاراً ومُعجبين، فراج نقدهما وجمعا مقالاتهما في كتب خاصة، وهذا يدل على ضيق الناس ذرعاً بالعلمية والنقد العلمي وحاجتهم إلى الانطلاق نحو التجديد[1].

ظهر النقد الانطباعي في أواخر القرن التاسع عشر، وكان عماد هذه الحركة النقدية هو الفردانية – كما في الأدب الرومانتيكي بوصفه أدباً شخصياً – أي التعبير عن مشاعر الفرد الخاصة والتغنّي بها، وهناك عدّة عوامل أسهمت في إبراز اشتغالات هذا النوع من النقد، ومنها (حركة الفن لأجل الفن)،

(*) أناتول فرانس (1844 – 1924) : مفكر وأديب فرنسي يوصف بالشكوكية، عمل في النقد الانطباعي وعُدّ من أعلامه في المجال الأدبي القصصي بالتحديد، زاول الشعر والمسرحية وكتب المقالة أيضاً، تميّز بأنه ذو أسلوب ساخر وشيّق، آمن بالعلمية، إلاّ أنه ابتعد عنها ونادى بـ(الذاتية المُطلقة). من مؤلفاته التي تُرجمت للعربية (جريمة سلفستر بونارو) و(الإله عطاش) و(حديقة أبيقور).

(**) جيل لمتر : (1853 – 1914) : مفكر وأديب فرنسي، حصل على الدكتوراه برسالتين، عمل في الجزائر في التعليم الثانوي والجامعي، زاول الشعر ونظمه، واستقال من عمله في التعليم وانصرف إلى الكتابة في مجال المقالات النقدية بالتحديد النقد المسرحي. من كتبه ومؤلفاته (روسو) و(شاتربريان) وسلسلة مقالات باسم (انطباعات مسرحية).

(1) الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص417 – 418.

والتي كانت تنادي بالعُزلة الجمالية وانطواء الفن الجميل على ذاته، ومن هذه العوامل أيضاً محاولات السياقية طمس القيم الجمالية للأعمال الفنية وتجاهلها (كما ذكرناً سابقاً)، فاقتضت الضرورة الانتقال بالفن لأجل الفن إلى مسارات أخرى مضادة للسياقية، فضلاً عن ذلك فهناك عامل أخر هو النظرية الجمالية التي بدأت بوادر إخفاقها بالتفاقم في نهاية القرن التاسع عشر [1].

يقول (جوته) : " إن النقد في عُرف المُحدثين هو أن تقرأ الكتاب وتسمح له أن يؤثّر فيك وتُخضع نفسك إخضاعاً تاماً لتأثيره حينئذ – وحينئذ فقط – تستطيع أن تصل إلى حكم صحيح " [2]. ويقول آخر إن الناقد يقف مترجماً بين الملهم وغير الملهم، وبين العبقرية والذين يستمعون لحن كلماتهم ويقيسون لمحةً من معناها، لكنهم لا يفهمون سرّها العميق، فالناقد الانطباعي ينظر إلى العمل الفني ويتذوّقه ويحاول نقل مُشاهداته وتأثّراته إلى القارئ، فهو بذلك يمر بتجربة الفنان نفسها ويتأثّر بها [3]، لذلك سُمّي النقد الانطباعي بالتأثري.

ويصف (أناتول فرانس) الناقد بأنه ليس قاضياً يُصدر الأحكام، ولكنه روح حساسة تفصل مخاطراتها في عالم الأعمال الفنية العظيمة [4]، فليس من مهام الناقد الانطباعي أن يُصدر حكماً قيمياً على العمل الفني، وبالأخص الأخطاء اللغوية (إن كان في مجال الشعر أو الأدب بشكل عام)، أو تكبيل الفنان بقيود الموضوع أو المعنى أو حتى النسبة الى منهج العمل الفني (كما في

---

(1) ستولينتز، جيروم : النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، مصدر سابق، ص807 – 808.

(2) خلف الله، محمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة، 1947، ص25.

(3) يُنظر : فهمي، ماهر حسن : المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ب. ت، ص71 – 73.

(4) خلف الله، محمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مصدر سابق، ص25.

الكلاسيكية الجديدة وقيود دايفيد والثورة الفرنسية)، فالنقد الانطباعي كان مدعوماً بعلم الجمال، والذي يرى " أن النقد تذوّق مباشر للعمل الفني، ونحن في هذا التذوّق لا شكّ نُضيف إلى النص قيماً أضفنا بعضها من عندنا من وجهة نظرنا"، لهذا لا يمكن أن نضع قواعد لنسير عليها أو نُطبّقها تطبيقاً علمياً، فالنشوة الذاتية هي وحدها مقياس الحكم الجمالي الجوهري [1].

وعلى ما تقدّم فالنقد الانطباعي يكون بعيداً عن الموضوع فلا يُركّز عليه، وإنما يقوم بالتركيز على الانطباعات التي يتركها العمل الفني في نفس القارئ أو المتلقي بعد أن يتعرّض لها. ويُفسّر (أوسكار وايلد) هذا بقوله : " إن النقد الفني انطباعي وليس له غرض وراء ذاته كالفن نفسه ". ويقول (أناتول فرانس) مؤيداً ذلك " بأن العنصر الشخصي لا يمكن أن ينفصل عن النقد الفني، ويكاد جميع النقّاد الكبار أن يكون لهم طابعهم الشخصي، أي إن لهم قدراً من الانطباعية " [2].

وبالتأكيد فهذا النوع من النقد كغيره من أنواع النقد الفني عليه مآخذ في عمله، أهمها أنه لا يتعرّض إلى التركيب الباطن للعمل الفني في أغلب الأحيان، ويستبعد جميع القواعد جانباً، لذا فمن السهل أن يتحوّل إلى تدفّق انفعالي خاص [3]، أي بمعنى آخر، إن النقد الانطباعي يُعبّر عن الجانب الشخصي للناقد بعيداً عن بناء العمل الفني وتعبيراته ووسائل هذا التعبير، في حين أن النقد الجيد

---

(1) سانتيانا، جورج : الإحساس بالجمال، ت : محمد مصطفى بدوي، مؤسسة فرانكلين للطباعة، ب.ت، ص9 – 11، ورد في مقالة للباحث د. إبراهيم الغرايبة، جريدة العرب اليوم الأردنية، ع164، 2002، ص2 في الملحق الثقافي للجريدة.

(2) قطب، جمال : التأثيرية، المصدر السابق، ص106.

(3) المصدر نفسه، ص107.

أو الصحيح لا يتم إلاّ باشتراك هذين الجانبين، وهما الذاتي والموضوعي، والنقد الانطباعي ليس نقداً فنياً موضوعياً وذاتياً في الوقت نفسه، فهو يستبعد الموضوعي، لأنه يُعبّر عن أحاسيس الناقد الوجدانية إلى الحد الذي يجعل النقد نفسه عملاً فنياً أدبياً جمالياً، " فالناقد في هذا المنهج يُحلّق في عالم مُخيّلته بأسلوب فني جميل ربما يُنافس في روعته موضوع النقد الأصلي الذي تناوله "[1].

وطبقا لمنظومة النقد الانطباعي يمكن استعراض دراسة حول نتاجات الفنان (فاخر محمد)* ، اذ يطفح بجماليات من الفوضى او فوضى من الجماليات والأمر سيّان لديه.. فالعبث رهين بولادة كل من الاثنين معاً.. بعيدا عن التراتبية والأسبقيات، فهو لا يؤمن بالتبويب او التصنيف في مجال تجاربه الفنية.. اذ ان الفن يقوض التبويب والتصنيف لتشرع كل الأشياء في اثراءات روحانية مطلقة.. وهكذا عرفناه فناناً عابثا مشاكسا في تشظيات أشكاله الفنية وعلى الرغم من كثرة تمرحلاته ألا أن هناك ما يجمع هذه المراحل تحت (أنا كبيرة) تعد احد أسرار بلورة أسلوبية هذا الفنان وتأسيس ابستمولوجيا الاشكاليات الاستطيقية في اثراءات خطاباته البصرية.

و (فاخر محمد) اقرب منه الى تلك القصص الخرافية التي يتحول فيها المرء اذ يضحى كل ما يمسكه الى محض ذهب.. وكل ما يمسكه فاخر محمد يغدو ذهبا خالصاً.. وهنا تكمن الإبداعية بشكلها المجبول بالإطلاق.. اذ ليس خافيا ان الفنان فاخر محمد يعد منظومة بصرية خبراتيةاثرائية كبيرة.. فهو يتابع عن كثب التحولات الفنية والثقافية القديمة منها والمعاصرة.. ومن خلال انتقالاته

---

(1) الصراف، عباس : آفاق النقد التشكيلي، المصدر السابق، ص181.

* انظر الاعمال في الملحق.

السياحية والثقافية والفنية بين بلدان عربية وأجنبية.. والتي تمثل في حقيقة الأمر سياحة للروح والبصر معاً، اذ ان الفنان بحاجة ابداً الى رئات أخرى يتنفس بها على الرغم من خطورة دخيل كهذا خشية تقويض المنظومة الأسلوبية لديه.

وإذا كان (فاخر محمد) يشتغل بالمغايرة.. فالفن مغايرة أصلا.. بل أذا كان (فاخر محمد) يروض أشكاله بالمشاكسة لينتج كل هذه الفوضى من الجماليات عبر ما يقارب ربع قرن من فن الرسم او بما يزيد على ذلك فالفن اختراق.. ومشاكسة.. اذ ان كل مسميات الدهشة والصدمة أنما تنمو طوليا بديمومة الاختراق والمشاكسة معا كما الأسطورة اذ تستيقظ بالأعجاز واللازمن.

في خطابه البصري الجمالي البكر ممثلاً بتجاربه الاستطيقية الأولى خلال بدايات عقد الثمانينيات يحتفي(فاخر محمد) بموجوداته السمكية والنباتية والحيوانية والادمية أيضا.. ليخلق بذلك مناخات من العوالم التي تنهل بالخضرة والماء والبكرية.. كما في الاسطورة الطبيعية.. شأنه شأن (هنري روسو) اذ يخلق موجوداته عبر الصدق الذي يتماهى بالسذاجة والفطرية باللادري المطلقة غالباً.. ففنان مثل (هنري روسو) يصغي جيداً الى ايقاعات الطبيعة والطبيعة السريالية منها بالذات ليكون في نهايةالمطاف حاضنة لايقاعاتها.. اذ لا تستسلم الاشياء لديه الا بالسذاجة.. السذاجة التي ترفل بالسحر والتي لا تمنحك نفسها الا بالسذاجة نفسها حيث لا يمتلك مفاتيح مغالقها ألا فنان ساذج عظيم مثل (هنري روسو).

ان خطاب بصري كهذا يمتد لامتناهياً في تأويلاته الدلالية الرمزية طبقاً و مناخات لامتناهية من الهرمنيوطيقا.. اذ ان (فاخر محمد) ينتج خلقاً من الموجودات.. موجودات تتآخى دون سيادة او سلطة ما.. او أي شكل من اشكال الرقيب الذي يضر في شكل الانساق او شكل السلام لديه فموجوداته تتشظى في اللامحور وهي معترك لمخاضات من ديمومة تكسر حدود الاطر.. وقدخرق

(فاخر محمد) مفهوم الاطار اصلاً... فهو انما يبحث عن ذلك الاطمئنان الداخلي.. تلكالباطنية.. التي تفرض نوعاً من أنواع السلام..وشكل من أشكال السعادات التي تطفح بالخضرة والماء والوان بنفسجية تدعو الى شكل جديد من اشكال النعاس او شكل من اشكال السلام.. والفنان يبدو حيادياً وخالصاً ازاء موجوداته التي تعوم في فضاءات السطح التصويري.. موجودات تشبه شكل الدهشة.. كائنات بحاجةالى بسط علاقات جديدة من الصحبة.. والعناق.. والاحتضان.. العشق..الوله.. التسامي.. وهو يمارس نوع من انواع اللعب الحر.. فموجوداته انما تدور في دوامة من اللعب الحر فلا ممسك للنص (لوح الموتيفات البصرية) في فرشة قماشة السطح التصويري لديه اذ يمثل جزءاً من سطح تصويري اكثر شمولا وسعة وامتداد.. بل هو عينة من كون أكبر من هذا الخليط من الموجودات من كائناته التي تعوم بالدهشة.

على الرغم من التشخيصية التي تحظى بها موجودات (فاخر محمد) في تجاربه الاولى، وهي تشخيصية ترفل بالتعبيرية والرمزية الا ان السطح التصويري لديه اقرب الى السطح التصويري لدى (جاكسون بولوك) على الرغم من تجريدية هذاالاخير.. الا ان الأثنين يشتغلان ضمن آليات التفكيك.. التشظي.. اذ يغادر (فاخر محمد) المركز ليضعنا امام دوامه الخطوط اللونية لدى (بولوك) الذي يسحبنا الى عمق السطح ليرمينا مرة اخرى الى عتبات السطح وهذه التمويهات من الانتقالات عبر تناص لا متناهي هو الاخر يذكرنا بغثيان (سارتر) و لاجدوى دوامة صعود ونزول (سيزيف - كامو) وهو يحمل صخرته بعد كل حين من سقوطها من اعلى الجبل.. وبقدر ان (سيزيف) يبدو سعيداً من لاجدواه تلك فثمة شكل من اشكال السعادات يكمن في حيوية الحركة وطغيان اللون الاخضر وبحبوحة الماء في موجودات الخطاب البصري في التجارب البكر للفنان (فاخر

محمد) والذي يبدو هو الاخر يرفل بالسعادة شأنه شأن (سيزيف) اذ يرفل في مساحات من العبث الاخضر لكائنات سعيدة يتماهى فيها الفنان.

في تجاربه الاولى التي تحتفي بالبكرية والعذرية والعضوية يفرض الفنان سطوة الاسلوب لديه وهو اسلوب يقوم على تنافذه معموجوداته من الكائنات ولا يقوم على تركيبيتها اذ يمارس الفنان طقوس الرسم مرة واحدة مستخدماً الوان..خام.. صريحة.. لتتوافق وتجربة الخلق الاول.. وان موجوداته تلكتخلق اجواء ذات دلالات رمزية مع توظيف رموز اخرى تحفل بها ميثولوجيا الارث السومري القديم.. في اجواء ترفل بالواقعية التي تتسامى حد السحر لتذكرنا بطقوس نصوص الواقعية السحرية لدى (غابريلغارسيا ماركيز) اذ يوظف (فاخر محمد) اشكالاً بدائية خرافية.. اسطورية لكن بفطرية على الرغم من محمولاتها السايكولوجية فهي لاتنفصل عن ملامح سادية ونرجسية وجنسية لكنها ترتقي بمحمولاتها تلك الى مستوى السحر ليضعنا (فاخر محمد) باسلوبيته الواقعية السحرية في حالة متعالية من حالات التسامي.

ان مخاضات.. ملاذات.. كائنات (فاخر محمد) تخلق لنفسها حيثيات وسط من الطبيعة التي تؤمن بفطرية وعضوية وسجية الخلق.. اذ ان أي تدخل خارجي يمكن ان ينسف ويقوض كل..هذه الملاذات الطبيعية... انها مشاهدة اكثر من طبيعية تذكرنا بالمراحل البدائية للانسان القديم وهو يتذوق طعم النباتات وملوحة الارض اول مرة او يجس حرارة او برودة ماء النهر متوجساً خيفة ان يموت غرقاً فيه.. انها ابجديات الرسم التي تستدعي روح الاسطورة في ارض الواقع.. والواقع الذي يتماهى باشكال الاسطورة.. كما في حضارات..مصر القديمة.. وسومر والمايا والازتيك.. حضارات تقوم على قوة ايحائية وحرارة الرموز والاشكال البدائية الاولى.

ونراهفي تجارب أخرى يغالي (فاخر محمد) في تجريداته.. اذ يغامر رامياً نفسه في لجة من التجريد.. هذا الفن الذي يجده الفنان اقرب منه الى نفسه اكثر من أي شي اخر.. ففي التجريد يكمن سر الاشياء الاولى، اذ يغادر الفنان شكل التفاصيل الصغيرة باحثاً في فضاءات من الكليات ليحاكي روح القانون في تجريداته تلك.. تجريد اقرب منه الى الضرورات الداخلية لـ (فاخر محمد).

ودون أدنى شك أن انتقالات مثل هذه ليست بالأمر الهين خاصة أذا كان الفنان قد وجد ضالته في ملاذات استطيقية تمنحه اسلوباً يحقق له النجاح والشهرة كما في تجاربه الأولى ليغامر بالانتقال الى ملاذات أخرى لا يعرف سر شكل النهايات فيها.. لكن تبقى كل التجارب العظيمة في عالم الأدب والفنتلك التي لا نعرف شكل النهايات فيها.

ترى هل ان تأثيرات كل(كوكان).. (كاندنسكي).. (ميرو)..(كلي)..(شاجال).. (بيكاسو) تمنح (فاخر محمد) سر مغامرة الانتقال بين تجربة وأخرى.. ؟ اذ ان (فاخر محمد) بوتقه لخليط من هذا اللاتجانس من الخطابات ليخلق بذلك تجانساً إيقاعيا يتفرد فيه هو تحديداً رغم ان الفنان يتنفس ويبصر ويتذوق ويلامس.. بل ويسمع ايضاً الضجة البصرية في أعمال هولاء الفنانين.. الذين يشكلون بطانة داخلية في خطاباته البصرية. و السر يكمن بوصف (فاخر محمد) يلاقح امتلاءاته الداخلية ورموزه الميثولوجية السومرية والرمز الذاتي لديه بتلك العطاءات من المنجزات والتجارب الخلاقة اذ يفيض الفنان بقوة اللامنهج لديه فنراه يطفح بحدسية تخيلية رائدة.

ان هذه الانتقالات تذكرنا.. بانتقالات تحويلية هائلة لفنان عابث ومشاكس ومغاير هو الأخر في منجزه التشكيلي.. يتمثل بشخص (بابلو بيكاسو) اذ ينتقل بين الكلاسيكية والرمزية والمرحلة الوردية والزرقاء

والتكعيبية التحليلية والتكعيبية البطولية والسريالية والتجريدية.. لكن (بابلو بيكاسو) لا يبوب تحت أي من هذه المسميات فهو ليس سريالياً خالصاً على الرغم من كثرة نتاجاته السريالية وليس تكعيبياً خالصاً على الرغم من كونه قد احدث ثورة في أشكاله التكعيبية الجديدة تلك.. اذ يتفرد (بيكاسو) فوق ذلك كله.. بل تعيدنا تمرحلات (فاخر محمد) الى تجارب (سدهارتا) تجارب عالم الروح في موانئ من التأملات الخالصة والحدسيات الروحانية والحسيات الشهوانية.. اذ لا يعرف سر لعبة الانتقال المقدسة هذه الا من امتلك قوة مكاشفة وهتك سر حجاب الرؤية التقليدية ليمتلك مسارات الروح وتأمل ارتجافات العاطفة وهضم العابر من الأشياء..ولا يتأتى ذلك الا بالاحتراف.. فـ (فاخر محمد) فنان محترف وذلك يوجز الكثير من الطروحات والمقالات وبقدر مغايرة الانتقالات الفنية يبقى هناك هاجس خفي على مستوى التعبير خاصة يستمد مرجعياته من مرحلة الثمانينيات.. هذه المرحلة الثرية في منجزها البصري.. فموتيفاته الصورية تأخذ إبعادا ذاتية لطالما تفرد فيها الشكل الإنساني وسط دوامة مخلوقاته من وطيور وديكة.. ونباتات.. ومسوخات واسماك طبيعية وأخرى أسطورية.. ومما يلحظ ان الشكل الإنساني يصطبغ بالحيرة.. القلق.. الدهشة.. ففي توزيعات هذا الخليط المتجانس – اللامتجانس معاً. شكل إنساني يتمثل.. بوجوه إنسانية حالمة مستفهمة.. في حوار مع ما تقدمه الطبيعة من استفزازات لأشكال لا بد لها ان تتآخى.. ولطالما كانت الوجوه الإنسانية وجوه حالمة.. تحلم بالسلام.. بان تنام عميقاً اذ تحرص على ان تطبق أجفان عيونها وسط هذا الخليط المتجانس – اللامتجانس.. مثل جنة او لنقل مثل جهنم ترفل بالسعادة السيزيفية ايضاً لا بد ان تتجانس فيها تلك المخلوقات شاءت ام أبت.

ولطالما اغرم (فاخر محمد) بمفردات البيئة العراقية والمحلية ولطالما احتفى بها.. شكل البسطووحداتها الزخرفية.. الديكة.. الطبل.. الكائنات الخرافية.. التي كانت تحكى له في الطفولة كما كانت تحكى الى (غابريل غارسيا ماركيز).. اذ يحلم بها.. من أشكال الفالة.. روح الاهوار.. شكل النخلة.. قرص الشمس وحدات لرموز ألواح سومرية.. شعلة يحتفي بها طائر يشبه شكل البطريق يمتد في مرجعياته الى كائناته السمكية في تجاربه الأولى يحمل القسمات نفسها لـ (فاخر محمد).. أشكال طفولية مفعمة بالسعادة.

في مرحلة التسعينيات وبقدر ما غدا الفنان أكثر تجريدية بانتقاءاته لرموز تتعرى بالتجريد مستفيداً من الأقواس المعمارية الإسلامية.. ولا متناهيات الألوان الشذرية.. موظفاً أيقونات لإشكال بغدادية بصيغة تجريدية تنأى بعيداً عن التفاصيل الصغيرة مستلهما تزيينية البساط المحلي ايضاً.. أنها محاولة للجمع بين الرمز والتجريد بطاقة تعبيرية إنسانية هائلة.

وليس خافيا تأثر (فاخر محمد) في هذه المرحلة بالنظم التصميمية الشكلانية لـ (محمد مهر الدين) مستثمراً الإمكانات التعبيرية للخط الذي يشتغل بعفوية كبيرة فوق سطحه التصويري مع إحداث توزيعات لونية لأشكال مربعة ومستطيلة تعد تأسيسات أرضية في خطابه البصري.. والفنان (فاخر محمد) يطفو على منظومات من المحمولات الرمزية الشعورية منها واللاشعورية.. تجمع بين ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي جمعي يشتغل مع الإرث الشعبي والحضاري معاً.

وحقيقة الأمر ان هذه المنظومة تمنح الفنان (فاخر محمد) اثراءاً ابستمولوجياً من خلال المدخل النظري لمنظوماته السيميولوجية بمزياها العلاماتية الرمزية منها والاشارية والايقونية وتناصاتها مع بنى تشتغل بموازاة خطاب (فاخر

محمد) ومقاربات ذلك مع خطابات بصرية أخرى.. وبهذا يقوم الخطاب البصري لدى (فاخر محمد) على خزين ثري ومتنوع على مستوى ما هو شكلاني ومضاميني فيه بما يمنح منظومته الاستطيقية شكل خطاب (فاخر محمد) سمة التغير والتحول الأسلوبي رؤية وتكنيكاً.

ان (فاخر محمد) يستند الى آليات حدسية تخيلية.. وبذا فهو اقرب منه الى فضاءات رسومات عالم الطفل وهنا نراه قريبا من اشتغالات عذرية (شاجال) وسذاجة رسومات (هنري روسو) خاصة منها مخاضات تجارب الثمانينيات.. ولاشك ان ثقافته البصرية تجعله يمتلئ بفيوضات التوزيعات الإيقاعية للسطح التصويري لدى (فاسيلي كاندنسكي) اذ يتمثل ذلك في مرحلة التسعينيات.. لكن (فاخر محمد) رغم سعة ثقافته البصرية مفاهيميا على مستوى الخطاب البصري الجمالي الأوربي الحديث لم ينفصل جنينياً عن أرضية تأسيساته الشرقية والرافدينية والأوربية اذ ثمة علائق مشيمية تمنحه خصوصية تفرده جماليا.. لذا نراه يلاقح تجاربه المستلهمة عالميا (خاصة في مرحلة التسعينيات) مع تجارب ضجة اللون.. تلك الضجة البصرية السحرية لدى (فائق حسن) وجلال القيمة التعبيرية للون خطياً لدى (جواد سليم).. بل هو أكثر قربا منه الى (محمد مهر الدين) واثراءات التصاميم الشكلانية واللونية لكل من (ضياء العزاوي) و (رافع الناصري).

في معرضه السابع 2..2 ينسج (فاخر محمد) نظاما تصميمياً جشطالتياً لا يقوم على تفصيلات محددة اذ يتأسس خطابه البصري على كليته قبل أي شي أخر.. وكأن (فاخر محمد) يرسم الخطاب او يعلن عن فوضى أبجديات هذا الخطاب جماليا مرة واحدة فهو غير معني بإرضاء الواقع الخارجي.. اذ يغايره كليا ليؤسس استطيقاه الجديدة.. ومع ان وحداته تشتغل برمزية تعبيرية انطباعية

تقوم على اثراءات حسية وتخيلية هائلة.. اذ يقدم لنا (فاخر محمد).. ما يشبه الصدمة الجمالية ليعرفنا بدهشة الخالص من شوائب التفصيلات النمطية لحركة وحيثيات الواقع..فسطحه التصويري تستنهض مفرداته البصرية طبقاً وطاقة لونية تستعر بالبهجة والسعادات اللامتناهية في صباحات استطيقاه الجديدة هذه.. اذ يكسر فيها أفق توقع المتلقي كلية.. وما على المتلقي الا ان يرمي بعيداً أبجديات آليات التلقي التقليدية ليرتقي صعودا الى هذه الحسية المفعمة بمنظومة حدسية تخيلية تربكنا جمالياً.. فهي ملاذات لعالم الروح.. خطابات تذكرنا بجراة (هنري ماتيس) الذي يعالج الوانه بوحشية طبقاً لا يقاعية غنائية راقصة.. بومضات من الحدس الغنائي ليصعّد شاقوليا بشكل نسغي استطيقي متعالي.. على الرغم ان هناك قدرة تصميمية في انشائية السطح التصويري تقوم على ممسكات ومحددات عقلية تتلاقح مع هذا التخيلي الغنائي لدى (ماتيس).

ان ما يستحق التنويه عنه هنا تحديداً ان (فاخر محمد) رغم احترافيته العالية في مخرجات خطاباته الجمالية الا انه وهنا تكمن القيمة الحقيقية بوصفه يحدث كسر لافق توقع المتلقي اذ يشتغل بتجريبية عالية بروح من المغامرة.. لكنها مغامرة الاحتراف.. وهلالفن سوى مغامرة..؟ بلى ان مغايرة الأشياء مغامرة.. والتشظي في عالم من المسوخات والتغريب مغامرة.. وخلق عوالم استطيقية جديدة مغامرة.. بل ان الصعود نسقياً في شطحات من الثيوصوفية مغامرة وهكذا (فاخر محمد) يغامر في التجريب دوماً مثل فنان يرسم الأشياء أول مرة ليصيبنا بسيل من الدهشات اللامتناهية.. وهذا برائي احد الأسرار التي تمنح استطيقا الخطاب البصري لدى (فاخر محمد) ظاهرية قصدية متعالية تعبث في المعنى عبر اللاانتماء.. فهو فنان لا منتمي في نهاية المطاف على الرغم من شدة أواصره مع

حيثيات الوسط البيئي والمرجعيات الاثرائية الأخرى.. وهو فنان يثري موجوداته لاغائيا على الرغم ان المحترفين من الفنانين يشتغلون بالقصد وان كان الظاهر من معالجاتهم يبدو لا قصديا.. فهم لا يؤسسون في تاثيثات قوى الشعور فحسب.. بل بتأثيث المنظومة اللاشعورية لديهم ايضاً بفعل التراكمات الخبراتية استطيقيا.

أن توزيع المساحات اللونية وتصميمية توزيع الفعل الإيقاعي فيها في خطاب (فاخر محمد) من خلال التجاورات والتضادات اللونية ينم عن خبرة تمتلك سرية اكتفاءاتها الجمالية بل ان سحرية غنائية التوزيعات الإيقاعية في وسط وأطراف السطح التصويري يتناغم بشكل تجريدي حر يتجاوز التوصيفات التقليدية في المعالجات الفنية والفعل التجريدي التلقائي في مخاضات تجربته الأخيرة.. يجاور فيه (فاخر محمد) بين البنفسجي والأسود والأبيض والأخضر خالقاً تضادات لونية تحفز آليات الشد البصري من قبل المتلقي إزاء سطحه التصويري بتناغم حالم يشتغل ضمن حيثيات هذه التضادية فالألوان البنفسجية تمتلك قدرة على استحضار حلمية المشهد في عالم اليقظة مع استخدام الألوان الزرقاء مع اللون الأحمر لأحداث تباينات إيقاعية تسحب عين المتلقي الجمالي الى عمق السطح التصويري وتعيده الألوان الحمراء الى مقدمة السطح مرة أخرى لكي يتناغم انياً مرة واحدة طبقاً واليات اشتغال النظرية الجشطالتية في إنشائية التوزيعات الشكلية واللونية في السطح التصويري.

هناك لوحات ينشر فيها (فاخر محمد)ألوانه نشراً مستثمراً قوة الخط وفاعليته على أحداث اهتزازات إيقاعية جمالية لدى المتلقي.. انه يقدم موتيفات تزدحم الألوان فيها بومضات انطباعية تطفح باثراءات حسية شاعرية تحيلنا الى واقعة استطيقية مفادها ان (فاخر محمد) يرسم بعجالة ودون تخطيط مسّبق اذ يوزع أشكاله ومساحاته اللونية وفقاً وانساق جمالية تتسم بالتلقائية التي يشتغل

فيها القصد لا شعورياً بفعل التراكم ألخبراتي للفنان وقدرته على أحداث البدائل من البصريات الجمالية.. ومن يتفحص خطاب (فاخر محمد) في معالجاته الفنية يلحظ ان المنحى التصميمي بشكله الخفي يقوم على أرضية تعد هيئة انطباعية لشكل البساط وتوزيعات تقسيماته وتقطيعاته الإيقاعية.. وان هناك حنين خفي يشد الفنان الى الخطوط العضوية ومقارباتها في أوساط ومناخات البيئة اللامدنية مبتعداً عن التشييدات المعمارية الهندسية القاسية في تشكيلاتها النسقية العقلية.. اذ ان (فاخر محمد) يتآخى مع مناخاته الخاصة به تحديداً.. فنراه يفرط في استخدامات الألوان الصريحة الى حد ما والتي تجمع بين انبساطات اليقظة وجلالات الحلم معاً ويتوسم الخطوط العضوية بإيقاعاتها الانسيابية العفوية والتلقائية فالفنان لا ينفصل عن قرص الشمس وان كان تجريدياً ولا ينفصل عن شكل البيوت الريفية التي تزهد بالعري والبساطة وتصويرها علوياً من ارتفاعات شاهقة اذ تأخذ أشكالا مستطيلة ومربعة ذات خطوط كفافية عضوية.. انها عجالة التجريب في لهاث متسارع بفرش طبقات في ألوان (الكليرك) فوق قماشات السطح التصويري بطريقة عذرية.. خا م.. تتوافق مع الانفعالات العاطفية وفوضوية الصخب في تصميماته التي تتسم بإيقاع طفولي.. لطفل خبراتي مثل (فاخر محمد) فخطاباته البصرية لا تحتفظ الاباستطيقا خريشات الروح وهي تتشظى انطباعياً.. في حوارات من الموتيفات الاستطيقية الخالصة التي تشبه فضاءات تزدحم بهالات من الواقعية السحرية تفترش السطح التصويريلديه بتراكمات من سيولات ألصدفه والدهشة معاً

النقد التاريخي :

يُعدُّ منهج النقد التاريخي واحداً من المناهج النقدية المهمّة والمتعددة التي بُنيت على قواعد متينة، وهو في حدٍّ ذاته نتاج لفلسفات وتيارات فكرية عرفتها

الإنسانية عبر الزمن، فقد انبثق هذا المنهج من خلال المعيارية النقدية التي يتضمّنها بوصفه معنياً بحركة الزمان وما فيه من إيديولوجيات واقعية محسوسة.

استند منهج النقد التاريخي في أولى خطواته على الفلسفة الوضعية التي جاءت مُعزّزةً للفلسفة التجريبية التي استبعدت كل تفكير لا يستمد عناصره الأولى من الحس والتجربة، فرفضت الميتافيزيقا واهتمت بقضايا الحياة والمجتمع، وكان من آثار سيطرة الفلسفة التجريبية على الأدب والفنون أن نادى بعض المؤرخين بوجوب تطبيق مناهج الفلسفات التجريبية وقواعدها على الدراسات الأدبية بشكل عام، وحاول بعضهم أن يضع قوانين للآداب والفنون مُماثلةً لقوانين الطبيعة، وبالغ بعضهم في ذلك مُتناسياً أن الدراسات الأدبية لا تخضع لجبرية العلمية التجريبية [1].

يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب (الأثر الفني بشكلٍ عام)، ويتّخذ منها وسيلةً أو طريقاً لفهم (الفن والأدب)، وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه، لأن أتباع المنهج التاريخي في النقد يؤمنون بأن الفنان أو الأديب ابن بيئته وزمانه، والأدب أو الفن ما هو إلاّ نتاج لظروف سياسية واجتماعية يتأثّر بها ويؤثر فيها، فالمنهج التاريخي يُعنى وبشكلٍ أساسي بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب وصلته بزمانه وعصره [2]، فمعرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الأدب

---

(1) هلال، محمد غنيمي : الأدب المقارن، ط3، دار نهضة مصر، القاهرة، 1977، ص48.

(2) مصطفى، فائق وعبد الرضا علي : في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ط1، جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، نشر وطبع وتوزيع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص165.

وتفسيره، وكثيراً ما يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية عريضة، والكتب صدى لما حولها من أمور [1].

للتاريخية معنيان، معنى عام ومعنى خاص، أما المعنى العام فيتلخّص في البحوث التي تنظر إلى الفرد في علاقاته بالتطور البشري، وهي في الحقل الأدبي تقتضي دراسة الأديب / الفنان تبعاً للتطوّر الفني والاجتماعي والسياسي والديني، وهذا المعنى يكون مرتبطاً بالفلسفة أكثر منه بالأدب والنقد، وترجع الأولوية في الاعتبار التاريخي إلى (هيغل)، واشتهر بها المنظرون الألمان مثل (ازوالد سبنكلر)، كما اشتهر بها آخرون مثل (كروتشه) في إيطاليا، و(لوكاتش) في المجر، و(جون ديوي) في أمريكا، واستُعمل المنهج التاريخي في فرنسا على يد (تين)[2].

وضع (تين) معايير ثلاثة، هي الجنس والعصر والبيئة، وكانت نظريته مُطبّقة من قبل عند (هيغل)، ولكنه حاول أن يُطبّقها تطبيقاً علمياً في دراسته لتاريخ الأدب الإنكليزي، فالجنس عنده هو تلك الصفات الموروثة من الشعب (لدى الفرد)، والمكان هو البيئة الجغرافية المحيطة بالفرد والمؤثرة فيه، أما الزمان فهو الأحداث السياسية والاجتماعية، وكل هذه المؤثرات تكون مُتعاونة على تكوين الفرد المُبدع – أديباً أم فناناً – تكويناً مُعيّناً يختلف عن تكوين فرد آخر في بيئة أخرى أو زمان آخر أو انحدر من جنسٍ آخر[3]، أما المعنى الخاص

---

(1) فهمي، ماهر حسن : المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ب.ت، ص181 – 182.

(2) الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص397.

(3) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص26، والنقد الأدبي لأحمد أمين، ص375. وردت هذه المصادر في : فهمي ماهر حسن : المذاهب النقدية، المصدر السابق، ص176.

للتاريخية فيأخذ من التاريخ أضيق دلالاته في ارتباط الحدث بالزمن، ومن ثمّ تقسيم الأدب إلى عصور وصفات كل أدب من كل عصر، وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب، وهذا المعنى هو المقصود هنا من التاريخي[1]، أي بمعنى آخر، إن الناقد التاريخي في هذا المعنى (الخاص) يخوض في تقسيماته للأدب تبعاً لحركة العصور، ويحمل هذا المعنى في طيّاته صلة وثيقة بالعامل السياسي. يقف النقّاد التاريخيون وقفة المُفسّرين من الأثر الفني، وذلك لا يكون إلاّ باستنادهم على أسس رصينة نستطيع أن نستخلصها من معنيي المنهج التاريخي (العام والخاص)، فتكون كالآتي :

1. أسس ثابتة، استناداً إلى أن المبدع محكوم بالجنس والبيئة والعصر.
2. أسس متغيرة أو متحوّلة، وتتلخص في المتغيرات التي تطرأ على المُبدع أو مُنتج النص من خلال علاقته بواقعه الاجتماعي المُتغيّر وبعصره الدائم التطوّر عبر الزمن.

ومن الجدير بالذكر أن المنهج التاريخي في النقد، هو منهج حساس شأنه شأن غيره من المناهج النقدية، فإن فقد صاحبه توازنه، زلّت به قدمه واختل ميزانه، وصار مؤرخاً أو جمّاعة، وحَكمهُ العصر بمقياسه وحُكمه، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ، ولم يصير التاريخ مادة للنقد [2].

وعلى هذا ينبغي على الناقد التاريخي أن يُحدّد منذ البدء علاقته بالتاريخ، فصميم عمل هذا الناقد هو الأثر الفني (سواء أكان نصاً أدبياً أم عملاً فنياً)، بما فيه من العواطف والأخيلة والمشاعر، مُستعيناً بتاريخ العصر وما ساد فيه،

---

(1) مصطفى، فائق وعبد الرضا علي : في النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص165.
(2) الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص398.

لاستجلاء الأثر الفني وما ينطوي وراء مكنوناته، فالمنهج التاريخي يحاول بلورة العلاقات الموجودة بين الأعمال الفنية في إطار تاريخي زمني، وهو بهذا يتعامل مع الأثر الفني من الخارج فقط. تبعاً لذلك فالنقد التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية وتتبّع دقيق لحركة الزمن من لدن الناقد، ليتسنّى له تحليل الأثر الفني بطرق مختلفة، ليصل إلى هدفه المنشود، وهو بهذا يقترب من المناهج النقدية الأخرى، من جانب تنوّع تحليل الأثر الفني على الأقل، ولكن المنهج التاريخي في النقد لا يُعطي كل الثمار المرجوّة منه بوصفه حركة نقدية، فهو لا يهتم– كما أسلفنا – بغير دراسة النص من الخارج بعيداً عن الرؤى الداخلية للنص من خيال وبُعد مثالي تُضفيه مشاعر المُبدع (المُنتج للنص أو اللوحة). وهو بهذا يكون مُتلمّساً لطرف واحد من طرفي معادلة النقد (الذاتي والموضوعي)فهو يتناول الجانب الموضوعي الواقعي بعيداً عن ذاتية الفنان.

وبهذا الصدد نستعرض دراسة هي في حقيقة الامر مقاربة نقدية في النقد التاريخي ممثلةبـ(النحت الفخاري... تماهيات ميثولوجية سومرية)*، حيث إن الفنون العظيمة..تتمثل بتلك التي لا تمنحك نفسها مرة واحدة.. اذ نكتشف فيها.. دلالات ورموز جديدة في كل فعاليةمن فعاليات التلقي، أزاء تلك الفنون التي يتلاقح فيها الواقعي بالخيالي والذاتي بالموضوعي اذ يتماهى كل منهما في الأخر..انها فنون ذات حياة باطنية تمتلئ بالإسرار الذاتية والميثولوجية معاً لتختط لنفسها أنظمة تركيبية تعد هوية لها وأنساقها التي تعرف بها دون سواها.. وتجربة النحات (محمود عجمي) تعد على شاكلة هذا النوع من الفنون.

* انظر الاعمال في الملحق.

ينحو الفنان (محمود عجمي) منحى يبلور فيه رؤيته الجمالية طبقاً وصوراً ورموزاً تركيبية.. ولعل السمة التركيبية تمنح الخطاب البصري لديه شيئاً من التعقيد وعدم المباشرة خاصة اذا كان الأثر الجمالي يتراكم تاريخياً تبعاً لمنظومة رمزية تمتاز بتنوع اثراءاتها فكيف اذا كانت اشتغالاتها تلك على المستوى الميثولوجي..؟ والفنان مأخوذ على ما يبدو بمشاهد العرض الميثولوجياذ تقدم نتاجاته الفنية عادة على شكل موتيفات محددة اقرب منها الى إنشائية المشاهد المسرحية لدراما الميثولوجيا السومرية.. وتقوم هذه المشاهد على أساس نوع من العلاقات الثنائية خاصة بين شكل الثور والجسد الانثويبدلالات شتى لعل أكثرها رصداً وحضوراً ما هو جنسي منها.

لاشك ان الفنان (محمود عجمي) لا يقدم رموزاً تاريخية جاهزة بقدر ما يسبغ على تلك الرموز رؤاه الذاتية وإسقاطاته النفسية.. وهنا تكمن القيمة التعبيرية والدلالية لنتاجاته الفنية.. إذ يمنح الرمز الميثولوجيطاقة تعبيرية ذاتية ليصّعد من التشظيات التأويلية لأشكاله تلك فهو غير مفرط بموضوعية الرمز بحد ذاته.. وبالمقابل لا يوغل بعيداً في ثنايا الرمز داخلياً خشية السقوط بحبائل الذاتية وإسقاطاتها النكوصية على مستوى المنجز التشكيلي العراقي المعاصر فهو إنما يلاقح بين دلالتين تعبيريتين للرمز معاً تجمعان بين الذاتي والموضوعي وليس خافياً ان الذاتي له اشتغالاته الحدسية الفنطازية (الحدسية – التخيلية) في حين ان الموضوعي يشتغل ومنظومة الارادي العقلي ذي الدلالات المرجعية الموضوعية.. وهذه برأيي احد تكشف عن سرهو من اهم إسرار مخرجات الأثر الفني في ديمومة صراع صيرورته..طبقاً وتركيبية رمزية كهذه.. وهذا التلاقح قد توسع فيه (كانت) في طروحاته الفلسفية الجمالية عندما أشار الى ان الرائع يعد نتاج هذا التلاقح بين ما هو عقلي وتخيلي معاً.. وان إشكاله الفنية تتشظى في

سيل من المعنى الذي يزاوج بين الذاتي والموضوعي..وهنا يضيف الفنان (محمود عجمي) سمة تركيبية أخرى ذات دلالات مضامينية علاوة على تركيبته الشكلية التي نوهنا عنها في بداية دراساتنا هذه.

ومما يلاحظ ان هناك مكونات تشكل الفعل المهيمن في سيادة المنجز البصري الجمالي لدى الفنان (محمود عجمي) فهو كما اشرنا لا يشتغل على محور القطب الواحد ولا يغدو انتشاريا في توزيع منظومة عناصره الفنية.. فها هنا دلالتان جنسيتان تتماهيان بتوافقية اقرب منهما الى جدل الصراع الدرامي أي بمعنى آخر هناك تشكيلات بصرية لشكلين يهيمنان على فضاءات العمل الفني عموماً أولهما يرتكز على معانٍ ودلالات الأنوثة ويتصاعد الثاني طبقاً ودلالاته الذكورية اذ يصل هذان الشكلان أحيانا حد التجانس التام فهناك نوع من أنواع التماهي يلغي فيه احدهما في الآخر في أعمال فنية معينة.. واحياناً يحتمي كل منهما في الأخر في تجانس حميمي... وعلى الرغم من فضائحية الجسد الانثوي واستعراضية شكل الثور بدلالاته الذكورية إلا ان الفنان لايفصح عن وجه الجسد الانثوي او إعلان هويته.. فإما ان يكون رأس الجسد مبتوراً او يغطى بحجاب..وهناك قصدية من قبل الفنان بعدم البوح عن عهرية مجانية بدلالاتها اللذاتية الاستهلاكية اذ يقرن الفنان ذلك بنوع من التسامي بارتباط دلالات الجنس بمسميات العهر المقدس لارتباط الجسد الانثوي بخفايا الفنان ذاته وسرية منظومته العلاقاتية والاكتفاء بالإعلان المباشر للرمز ميثولوجياً واقترانه بآلهة الحب والجمال والخصب – الإلهة (أنانا). وفي حقيقة الأمر يستبطن الجسد الأنثوي بمحمولات رمزية اسقاطية هي انعكاس أصلا لسايكولوجية الفنان ذاته.

في الكثير من الإعمال الفنية تأخذ هيأة الثور منحى عقلانياً بعيداً عن هيأة الاحتدامية فهو يشغل احدى البؤر الارتكازية للمشهد التصويري.. اذ ان

معالجة الفنان (محمود عجمي) لشكل الثور معالجة تتسم بالحذر.. متخذاً من هذا الشكل أرضيةلتشكيلاته البصرية في عمله الفني وتارة أخرى يموضع هيئة الثور تلك في النقطة الاساسية العليا لرأس المثلث الذي يشكل أساس بنية تصميمية لمشهدية إنشاءاته التصويرية في بعض أعماله.. بما يمنح هيأة الثور دلالات الإحاطة.. الأبوة.. البعلية.. التي تستبطن قصديا بدلالات الترقب والقلق والتشظي كانعكاس مباشر للمخاضات الداخلية القلقة للفنان.

ان الفنان (محمود عجمي) بشكل او بأخر يصنع نسيجية انشائية لملامح تكوينية ذات ابعاد (أسرية) فشكل الثورالذي يتوسم فيه الفنان أبعاداً مضامينية ميثيولوجية تعد أحيانا أرضية في خطابه الجمالي ليشكل بذلك احد الابعاد الدلالية بوصفه احد مسميات (الملاذ الأسري) بما يشبه فضاءات أرضية الحوش او الفناء الداخلي للدار.

إن توطئات كهذه تمنحنا تصوراً في أن حجم مهيمنات الإسقاطات الذاتية اكثر فاعلية على مستوى دلالات الرمز ميثولوجيا من الخطاب البصري الجمالي لدى الفنان (محمود عجمي) بل أكثر حضوراً نفسياً من الرمز بدلالاته الميثولوجية ذات الاتفاق التأويلي الدلالي فالرمز هنا اصلاً يصطبغ بالذاتية.. اذ تتلاقح الرموز بمنظومة تخيلية ذاتية ذات فضاءات حدسية... فالفنان (محمود عجمي) على الرغم من استحضاراته للجسد الانثوي الذي يمثل الالهة (انانا)(*)

(*)- عشتار – انانا - : عدت ابنة وأحيانا أختا لـ (سن) ومركز عبادتها الوركاء وقد نظر إليها كإلهة أم تصور القوة المنتجة المسؤولة عن عودة الحياة الى النباتات وقت الربيع، عرفت بأسماء عديدة مثل : ما، ننخورزاك، ننماخ، نينتو، اورور، وأطلق على ننخورزاك في بعض الأساطير السومرية اسم نيننسيكيل – لا (السيدة الطاهرة) حيث اتصلت بأيا في دلمون وحملت بإلهة عده خلال فترة حمل دامت تسعة أيام وبعد إن ولدت الخضرة سميت سيدة الجبل

وهي الهة تتسم دلالاتها بـ (الحبل) و (الاخصاب) اذ عندما ولدتبـ(الخضرة) سميت بـ (سيدة الجبل الاخضر) وتعرف ايضاً بـ (ملكة السماء) وترتبط دلالاتها بعودة الحياة الى النباتات وقت الربيع عند عودتها مع حبيبها (دموزي)(*) من عالم الاموات العالم السفلي وترتبط دلالات الالهة (انانا) بمسميات الحب واللذة والعهر المقدس في حين يتشظى شكل الثور الى معانٍ عديدة ومنها أرتباطه بالاله (دموزي) الذي ترتبط عبادته بعودة الحياة في فصل الربيع بعد أصطحابه من قبل حبيبته (اننانا – عشتار) في عالم الأموات الذي اصبح احد الالهة فيه وكان يلقب بالثور. والثور يرتبط بالحياة الزراعية وتتمثل فيه دلالات (القوة) و (الاخصاب) و (الفحولة)، وشكل الثور لدى الفنان (محمود عجمي) ربما قد يكون له مقارباته

= (نن خورزاك) وظلت هي إلام المنتجة للحياة ثم أعطيت دموزي كزوج لها والذي يجسم زواجه منها في الربيع عودة الحياة الجديدة. وقد نظر شولكي ثاني ملك لسلالة أور الثالثة كأخ الى اننانا الذي حلت به روح الإله دموزي (تموز) ورقم عشتار (15) ورمزها النجمة ذات الثمانية او الستة عشر ضلعاً ضمن دائرة وقد أمر انو الإلهة إن تمنح عشتار لقب عشتار النجوم لأنها أكثر الكواكب لمعاناً وعشتار اكبر لكونها نجمة الصباح وصورت كربة حرب في بداية القرن الثامن عشر قبل الميلاد ووصفها حمورابي بإلهة المعارك وقد صورت على رأسها تاج تعلوه نجمة وعلى يسارها سيف وهي تقف على أسد، وهي ربة حب ولذة ارتبطت عبادتها بالعاهرات المقدسات اللواتي كان في معابدها بيوت خاصة لهن. : للمزيد ينظر :- الأحمد، سامي سعيد، المعتقدات الدينية في العراق القديم / ط1 ،سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988 ص 28 – 30.

(*) - الإله دموزي ابزي (تموز) ابن ايا ورب مدينة كينيرشا قرب لكش ومعنى اسمه (مسرع الصغير في رحم إلام العميق) ويمثل قوة الخصوبة وكرب صيد واعتقدوا بموته في الصيف حيث يصبح احد إلهة عالم الأموات ويعود الى الحياة في الربيع، وعرف بحبه لعشتار الإلهة انانا وهو يعرف بالجوزاء ومن القابه الثور وهناك إشارة الى انه صياد سمك من مدينة كوا وربما كان بالأصل ملكا لبادبتيرا رفع الى مصاف الإلهة لإعماله الجليلة : للمزيد ينظر: الأحمد، سامي سعيد، المعتقدات الدينية في العراق القديم.. مصدر سابق ص27- 28.

مع (الجاموس الوحشي)(**❖) الذي يكثر تواجده في منطقة أهوار جنوب العراق في الحضارة السومرية اذ تم تدجينه هناك كما تُظهر عدداً من الألواح (جلجامش) وهو يصارع الجاموس الوحشي، وليس خافياً توظيف شكل الثور في العديد من الاعمال الفنية رسماً ونحتاً كما في توظيف شكل الثور من قبل الفنان (بابلو بيكاسو) في لوحته(الجورنيكا).. وفي(نصب الحرية) للفنان (جواد سليم) أو في أعمال مصارعة الثيران لدى (كويا) وفي أعمال عالمية أخرى كثيرة.

وكما اشرنا ضمن ثنايا هذه الدراسة ان الفنان (محمود عجمي) لم يقف طبقاً ومحددات الرمز التأويلية تبعاً ومستويات السرد الميثولوجي بل صّعد من تفعيل الدلالات الرمزية الذاتية بتناص فاعل مع كل الرموز الميثيولوجية.. ليشرع بذلك فضاءات من التأويل لهذين الشكلين (الجسد الانثوي –شكل الثور)

ان شكل الثور يمتاز بتمرحلاته الكثيرة في الخطاب البصري الجمالي لدى الفنان(محمود عجمي) وكذلك الحال بالنسبة للآلهة (اننانا) على الرغم من

(**❖)- دلت الاكتشافات الأخيرة على ان الجاموس الذي يكثر في منطقة الاهوار جنوب العراق اليوم الذي يؤلف أهم مورد اقتصادي لسكان الاهوار كان موجوداً في اهوار ومستنقعات جنوب العراق منذ أقدم الازمنه من حالته الوحشية ثم دجن في منتصف الإلف الرابعة قبل الميلاد شأنه شأن الثور الأحدب الوحشي.. وكان الجاموس الوحشي من الحيوانات المرعبة التي كان يخافها السكان أكثر من خوفهم من الأسود والثيران الوحشية وتشاهد في كثير من النقوش السومرية القديمة صور لإبطال أسطوريين إنصاف الهة وهم يصارعون الجاموس الوحشي ومن أقدم هذه النقوش نقش يشاهد فيه البطل الأسطوري جلجامش الذي تردد اسمه في ملحمته المشهورة وكرر تصويره على الألواح والأختام لإعماله البطولية في مصارعة الأسود والجاموس وهو يقاتل الجاموس الوحشي.وفي نقش آخر يرجع إلى العهد السومري الذي يصور البطل الأسطوري نفسه جلجامش وهو يسقي الجاموس من كاس ينبجس منها مجريان يمثلان دجلة والفرات.انظر سوسة ، احمد، تاريخ حضارة وادي الرافدين، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1983، ص405.

الحفاظ على البنية التكوينية لجسد عشتار بمعالم جسدها الفاتن الذي يمتلئ بالعافية والخصب والثراء الجنسي وطبقاً ومعادلة ذات قواسم مشتركة تجمع بين الجسد الانثوي وشكل الثور.. اذ يسترسل الجسد الانثوي بحركاته الرشيقة المسالمة تحت هيمنة شكل الثور الذي يشكل حارساً لبوابة لا تقود إلا الى عشتار العارية ابداً اذ يحرص الفنان على كشف ما هو معلن من الوجه الآخر لـ (اننانا).

ان سمة التشظي في شكل الثور.. تقوم على صيرورة من التحولات ان لم تكن جملة من التشظيات فتارة يشظى شكل الثور الى محض لوح.. جدار.. ستارة... تحتمي خلف الآلهة عشتار. ودلالات التشظي هنا ترتبط بالوله والحب إزاء (جسد انانا إلهة العهر المقدس) وسيدة اللذة التي لا يتكامل فعلها المهيمن جنسياً. اذ تؤكد بعض المشاهد شكل الثور – الإله – دموزي – جامحاً منتصباً ومنتفخاً وهو في حالة من الاهتياج الجنسي اذ يقتنص فريسته – اننانا – بنهم جنسي جياش وقد بدا ذنبه متعاليا يصفق به الهواء في وضعية (المنتصر).

وتارة يغدو شكل الثور منتصبا بقرن واحد..اذ تتهشم بنية شكل الثور تحت سلطة الطغيان الجنسي لسيدة الجبلالأخضر – اناثا

ان الفعل ألتفكيكي لشكل الثور هنا وضمن هذه التحولية من الانزياح لشكل الثور الذي طالما كان يعد دلاله لسمة العقل وليس لسمة الهيجان واللاشعور في الكثير من الاعمال كحارس يقظ يحتل عتبة بوابة تفضي الى اثراءات من الجسد العشتاري الموشى بالقلائد والأساور وأكاليل من الزهور البرية وارتجافات الجنس.. والتفكيك إنما يرتبط بنسغية صاعدة من الوله في شكل الثور اذ يفقد العقل استراتيجياته السلوكية إزاء تجربة كهذه في ممارسات

فضائحية من الطقس الديونيسوسي(*) وحقيقة الأمر ان السلوك الذي يرتبط بمسميات تجربة الحب يقترن بالوله اذ ينتج عن ذلك معرفة تفوق أياً من المعارف العقلية.. إنها نوع من الخروقات التي تشرخ العقل مانحة الروح تجربة من الفضاءات الحرة بل يأخذ شكل الثور احتدامية الصراع مع نفسه في لقطات أحادية تجريدية.. رمزية لشكل الثورة فقط.. وحقيقة الأمر تمثل (اننانا) هنا حضورا قويا اذ ان هذه الاحتدامية من الصراع بشكل الثور هنا اصلاً تقترن بالهوى الجنسي والروحي معاً إزاء غياب القاسم المشترك الآخر (اننانا) ومما يلاحظ ان شكل الثور يقترن بشيء من التشاؤمية والسوداوية والصراع الداخلي غير المعلن عنه بشكل مباشر بل ان هناك شيئاً من البكاء المر اذ يتجلى ذلك بوضوح من خلال سيل الدموع التي تنساب من عيني الثور لنتاجاته النحتية التي تم تنفيذها من قبل الفنان عبر فن الرسم بالألوان المائية تحديداً... بل يأخذ شكل الثور هيئة القبر التي تتسم بخصائص من الجفاف والموت (دلالات الإله دموزي في عالم الأموات – والحنين الى اننانا).. وفي نتاجات أخرى يرتكز شكل الثور بشكل متعامد متعال في قمة إنشائية العمل الفني ممتلئا بالمني وقوة الانتصاب والإخصاب وأحيانا يأخذ وضعاً شاقولياً ساذجاًاو يتموضع شكل الثور في أعمال أخرى في منطقة العانة او (الربوة العالية) ليتلاقح بازدواجات من الخنثية (الذكورة – الانوثة) اذ يبدو منهكاً على شكل تشذرات من التفكيكاتوتعد هذه المرحلة من المراحل التي تتسم بالكف الجنسي المؤقت اذ ترتبط بدلالات الموت والعدم – دلالات العالم السفلي – ويتموضع شكل الثور احياناً في منطقة الحوض للسيدة الام – اننانا – متخذاً رمزاً جنينياً مفرطاً بالذاتية والنكوصية ، ويغدو رأس الثور في بعض من

---

* - نسبة الى الإله ديونيسيوس اله الخمر والعربدة لدى الاغريق.

خطابات الفنان (محمود عجمي) محض قناع درامي من المسوخات والتفكيك والتشظي... اذ يحيله الفنان الى ليثوغرافيا من السيميائيات الحفرية... وفي نتاجات أخرى يغدو جزءاً مكملاً لجسد انانا لا يفصلهما الا اللون مانحاً العمل النحتي تقنية اللوحة الفنية من خلال الترجيج في حيثيات الالهة (انانا) والذي لا يوحي بمعالجات روح صنعة السيراميك.. ويسترجع الفنان الهيئة الأساسية لشكل الثور الذي يقرنه بالعقل كما في الإله- ابولو(*) - مع تأكيد شكل النخلة بملامحها السومرية المتفردة في خلفيات بعض الاعمال الفنية لتمنح العمل خصوصية الميثولوجيا الرافدينية السومرية تحديداً اذ ينفث (دموزي) روح الحياة والخضرة في النخلة السومرية.

ان الفنان (محمود عجمي) اقرب منه الى مشهدية السطح التصويري لدى فناني السريالية في مرحلتها الأولى فنتاجاته الفنية تنعكس فيها جلية تأثيرات (سلفادور دالي) و(ماكس ارنست) وهي اعمال تتسم بالأكاديمية والسرد القصصيالى حد ماخلاف فناني المرحلة الثانية من الحركة السريالية ممثلة بنتاجات(بول كلي) و(خوان ميرو) ذاتالتوجهات السريالية الشكلانية الرمزية.. فضلا عن تأثيرات الرسام الميتافيزيقي (دي شيركو).. وان سمة السريالية في اعمال الفنان (محمود عجمي) تتلاقح بين المعالجات الواقعية والرمزية.. بين الواقعية والتغريب.. بين الحلم والحقيقة.. وصراع الذاتي – وذاك الأبدي والمطلق الماورائي الذي يكمن في لوغوس الميثولوجيا.

بالمقابل هناك ثنائية شكلية لالهة الحب – عشتار – ويظهر ان هناك مغايرة بين الجسدين اذ يبدو احدهما قناعاًيتخفى وراءه حضور يفرض نفسه وان كان

*❖ - الاله ابولو اله العقل والعدالة والوضوح لدى الاغريق

بشكل غير مباشر لشكل الثور بدلالاته المغيبة الحاضرة هنا تحديداً.. وليس خافياً ان هناك تحولات لشكل الثور من الذكورة الى الانوثة.. وربما يعود ذلك الى التقمص الحاصل مع جسد (عشتار) او تماهي الثور فكرياً وعاطفياً حد التقمص الكلي بفعل الوله ازاء الهة العهر المقدس - اننانا - .وفي مواقع أخرى تتخذ عشتار تموضعات هي الاخرى في مناطق مثل حوض الثور وهذه دلالة اقرب منها للمسميات الخنثية للثور الذي يمثل إحالات لام (حاضنة – حارسة)في حين ان عشتار ذاتها تتموضع في بعض الاعمال في قمة العمل الفني مانحاً الفنان إياها بعداً متسامياً.. أليس الفن حسب عالم التحليل النفسي (سيجموند فرويد) تحولاً لشكل الطاقة الجنسية الى نوع من انواع التسامي في العمل الفني.

وضمن مخاضات هذه التجربة يمكن ان يلاحظ حجم تفاوت تموضعات جسد (عشتار) الذي يأخذ في اغلب حالاته وضع القرفصاء وهنا إشارة ذكية من قبل الفنان (محمود عجمي) اذ على الرغم من العري الكامل وإباحية الجسد الظاهرية.. الا ان الفنان يمنحه شيئاً من الحياء بفعل شرقية الفنان وتوجهاته العقدية والروحية والأخلاقيةاذ لم يجعل من الجسد مدعاة مراسيم وطقوس من العهر المقدس.. وكأن الجسد العاري لا يكشف عن عريه الا لعلاقة ثنائية سرية لا تنفصل عراها اذ تتحد بالثور ذاته.

ان الفنان (محمود عجمي) يستخدم تقنيات النحت الفخاري اذ يمنح تفاوتاً في الدرجات اللونية بين إشكاله الفنية.. وغالباً ما يمنح جسد – اننانا- اللون المائل بين الأبيض والأصفر وان شكل الثور يصطبغ بلون ترابي محمر، مستخدماً تقنية التحزيز.. محدثاً تكوينات حفرية في أرضيات إعماله الفنية مانحاً إياها بعض ضجيج بصري من الشيات والتحزيزات ذات الدراما الحفرية.. ولا شك ان هناك تأثيرات في طرق المعالجة الأسلوبية لدى الفنان(محمود عجمي) تبدو فيها

تأثيرات النحات (محمد غني حكمت) واضحة المعالم وكذلك الحال تأثيرات المعالجات الفنية للريادي الراحل (جواد سليم) خاصة في شكل(المرأة السلام) في (نصب الحرية) اذ تتصاعد التشظيات التناصية للشكل العشتاري له مع شكل – (المرأة السلام) مستفيداً من المنحى التكويني الذي يشكل أرضية جداريه (نرام سن)بطانة في إعماله الفنية اذ غالباً ما يتخذ الفنان إيحاءات هذه الجدارية أرضية تتحرك فيها موجوداته الفنية.

من خلال ما تقدم عبر هذه المخاضات من التجريب في النحت الفخاري يلحظ ان هناك ازدواجاً في الرؤى وعدم الثبات على إفراز دلالي معين فضلاً عن كثرة الإحالات والتماهيات بل التموضعات ضمن هذا اللاافراز الدلالي المعقد. وان الفنان (محمود عجمي) يبدو مزدحماً في أعماله بالتفاصيل وربما نعذره في ذلك عند ما يتم تنفيذ هذه الاعمال فوق سطوح من الجداريات الخزفية كبيرة الحجم اذ ان كثرة تفاصيله تتناسب وحجوم كهذه.. ونحن بدورنا ندعوهدعوة خالصة الى تنفيذ ما هو مميز من أعماله تلك على جداريات او اعمال نحتية كبيرة تزّين مدننا التي تتسم بجفاف الذائقية بعد سنوات من الحرب والخراب الذي طال كل شيء..وضرورة ان ينأى الفنان عن الاعمال النحتية المسطحة والرليفات الصغيرة الحجم وبما يسمى ايضاً بالنحت الفخاري اذ يمتلك الفنان طاقة إبداعية لو تم إخراجها فنياً كما ينبغي لأكتملت بلورة اعمال تستحق ان تمتد معماهو شاخص و شامخ من أعمال النحت وفن الجداريات في فضاءات ساحات عراقنا الحبيب

النقدالاجتماعي :

يستند المنهج الاجتماعي في النقد على مبدأ أن علاقات الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية ، فهو يدرس الأدب والفنون وعلاقتها بالمُثل والقيم الاجتماعية ، وهذه العلاقات بدورها تُنظّم استجابة الفرد الجمالية إلى أي عمل فني ، وتحاول تعميقها.

يُجمع الدارسون على أن المنهج الاجتماعي في النقد بدأ بالظهور في مطلع القرن العشرين، وقد ارتبط أول الأمر بالمفكرين الماركسيين الذين نظروا في الأعمال الأدبية في ضوء منظومتهم الرؤيوية [1]، ولكن في الواقع فإن جذور هذا المنهج النقدي تمتد إلى أبعد من ذلك بكثير، فمنهم من يعود بها إلى المُحاكاة الأفلاطونية [2]، ومنهم من عاد به من حيث الأصل إلى(هيجل) ومثاليّته ومناداته باتّحاد الشكل والمضمون، وربط الأنواع الأدبية بالمجتمعات التي نشأت فيها، ومنهم من يُرجع جذور هذا المنهج النقدي إلى (مدام داستال) حينما أصدرت كتاباً عن (الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية) عام 1800، و(شاتوبريان) الذي أصدر كتابه (عبقرية المسيحية) عام 1802، إذ كانا بداية لخط من الدارسين، يضعون المجتمع نُصب أعينهم حين يُزاولون النقد. ثمّ ارتبط النقد الاجتماعي بعد ذلك بدعوات إصلاحية أو ثورية تكون الاشتراكية مادة خصبة فيها [3]، وصولاً إلى مطلع القرن العشرين، إذ برز أحد أعلام هذا المنهج النقدي، وهو (كارل ماركس) الذي ارتبط اسمه باسم النقد الماركسي (أحد أنواع النقد الاجتماعي)، وقد درس (ماركس) الأدب والفنون وفق رؤية اجتماعية تتلخّص في "أن العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي وأن الصراعات بين الطبقات تؤدي إلى خلق الفن، كما أن الأعمال الفنية تتألف دائماً في موضوعات لها دلالة اجتماعية" [4].

---

(1) الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، سلسلة رسائل جامعية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007، ص57.

(2) الواد، حسين : في مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة الجامعة، تونس، 1985، ص4.

(3) يُنظر : الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص404.

(4) الزبيدي، مرشد : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص30.

يعمل كل من (ماركس) و(أنجلز) على نقد مثالية (هيجل) وتعمّق منطقه، ويُنشئان فلسفة جديدة هي المادية الجدلية التاريخية، والمُقترنة بالعمل على تأسيس رابطة للعمال (طبقة البروليتاريا)، والعمل الثوري السري اللذين لقيا في سبيلهما الأذى والتشرّد، دون أن يتأخّرا عن إغناء فكرتهما بالبحث والتجريب. ولم يكن كل من (ماركس) و(أنجلز) ناقدين، لأنهما لم يتركا في هذا المجال شيئاً خاصاً ومُحدّداً، ولكنهما كانا يهتمان بالفن والأدب [1]، وتوظيف ذلك في توجّهاتهم الفلسفية والسياسية والإيديولوجية، وكان المبدأ الأساسي في الماركسية هو الانعكاس الموضوعي وتمثّل الأدب للواقع، وتؤكّد نظرية الانعكاس هذه أن الحياة الاجتماعية تكون على بنيتين، هما " البنية التحتية والتي تتمثّل في الإنتاج المادي، والبنية الفوقية والتي تتمثّل في الإنتاج الفكري المُتضمّن نُظماً سياسية وقوانين وفلسفات وعلوماً وآداباً وفنوناً، وما اتّصل بها من مظاهر ثقافية مختلفة، والبنى التحتية هي الأساس الحقيقي الذي ينبني عليه المجتمع " [2]، لأن البنى الفوقية ما هي إلاّ انعكاس للبنى التحتية في المجتمعات الإنسانية. ونظرية الانعكاس مرتبطة بشكل أو بآخر بفكرة الإيديولوجيا، إذ صار الالتزام بالتجارب الإنسانية واحداً من مقوّمات النقد الماركسي، فضلاً عن ضرورة المحتوى الثوري، مشفوعاً بصياغة جمالية فائقة وأفكار الانفصال بين المعيارين الجمالي والسياسي [3].

---

(1) الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص406.

(2) أبو حاقة، أحمد : الالتزام في الشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص33، في : الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص58.

(3) الطالب، عمر محمد : المذاهب النقدية دراسة وتطبيق، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1993، ص174.

برزت اتجاهات معارضة في الواقعية الاشتراكية، أهمها اتّجاهان، أحدهما نقد غارق في الإيديولوجيا ومُتعصّب للتفسير الاقتصادي للثقافة، وهو يُطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع، بما تتضمّنه من صراع طبقي، ويهاجم ما خالف ذلك. أما الآخر فهو نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به إيديولوجيا البرجوازية إلى حدٍّ يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره [1].

ويمكن عد (ليون تروتسكي) [*] مقدمة لتيار أكثر انفتاحاً في الماركسية، في آرائه التي يرفض فيها تقييد الفن، فالفنان والمتلقّي ليسا بمعزل عن متغيرات التاريخ، ويجب فهم الظروف التي نشأ فيها أي اتجاه فني. بمعنى آخر، لماذا نشأ اتجاه مُعيّن بعينه، ولم ينشأ في آخر؟ [2].

لقد مهّدت هذه الآراء للهنغاري (جورج لوكاش 1885 – 1971) ليكون من أبرز مُنظّري الماركسية ومُطبّقيها، فقد أسهم بشكل كبير في تطوّر الواقعية الاشتراكية بوصفها مذهباً في الأدب والفن، وفق رؤية فلسفية خاصة به نتجت عن فهم خاص للماركسية، تماشياً مع ظروف ما بين الحربين والمد الفاشي وتراجع الثورة في العالم، وقد أشر (لوكاش) إلى ذلك كلّه في كتابه الرؤيا للعالم [3]. وقد خلف (لوكاش) في آرائه (لوسيان غولدمان) الإنكليزي الذي سلك طريقاً خاصاً به تجاوز النظرية التقليدية إلى الأدب عموماً، وجعله يخرج عن

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص324.

(*) أحد زعماء ثورة 1917 في روسيا.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص324 – 325.

(3) الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص59.

حدود المضمون والموقف والإيديولوجية، ليهتم بالأثر الأدبي بوصفه شكلاً أيضاً[1].

وتتابعت بعد ذلك جهود كبيرة وكثيرة من النقاد في النظر إلى الأثر الفني على وفق إجراءات النقد الاجتماعي، ولكن من زوايا مختلفة، ووفق رؤىً مختلفة، وقد مهّد ذلك لبزوغ فجر مناهج أو مدارس نقدية، فعلى سبيل المثال ما نادى به (تروتسكي) الذي وضع من خلاله إرهاصات نظرية للتاريخانية الجديدة، وأيضاً آراء (ألتوسير) والشكلانيين الروس في تمهيدها للبنبوية وما بعدها. وكل ذلك يُعزى كاستجابة للمتغيرات الثقافية الغربية في الفكر والنقد والحياة السياسية والاجتماعية على حدٍ سواء.

النقد النفساني :

بادئ ذي بدء، وقبل الخوض في غمار المنهج النفساني في النقد وأعلامه، لا بُدَّ لنا من التفريق بين مصطلحين، هما (النقد النفسي) و(النقد النفساني)، فهما مختلفان، إذ يُقصد بالأول الوقوف على ما يتضمّنه النص الأدبي من عواطف وانفعالات وأخيلة ومواقف مُحرجة، إذ تُعد هذه من العناصر الأساسية المكوّنة للعمل الأدبي، وهذه العناصر تُكسب النص الأدبي أو الفني قوة، وتُهيّئ له خصوصية، وتكون جزءاً لا يتجزّأ من الجمال وعوامل نجاح العمل أو النص الأدبي [2].

أما النقد النفساني، فقد ارتبط بـ(فرويد) ومدرسة التحليل النفسي، وتكمن أهمية هذا النوع من النقد بوصفه توجّهاً تندرج تحته دراسات تخصصية،

---

(1) الطالب، عمر محمد : المذاهب النقدية، المصدر السابق، ص179.

(2) الطاهر، علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص423 – 424.

كنمو الإنسان ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد. وتختلط هذه التخصصات بمفاهيم الجسد والعاطفة والعقل وتاريخ النمو والتجربة الشخصية، ومن ثمّ تشتبك مثل هذه المفاهيم التي تُعنى بالشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي[(1)].

إن صلة علم النفس بالأدب وباقي الفنون صلة مُمتدّة الجذور في التراث الإنساني، وخصوصاً تلك التي تربط الأدب بصاحبه، وهذا التراث الإنساني واسع جداً، ومن الصعوبة الإحاطة به كلياً، فهو يضم عدداً كبيراً من الفلاسفة وعلماء النفس، علاوةً على النقّاد والأدباء والفنانين، فلو تتبّعنا امتداد تلك الجذور لوجدناها عند (أفلاطون) مُتمثّلة بموقفه المعروف من الأدب والفن، وفي نظرية التطهير لدى (أرسطو طاليس)، وأيضاً عند (أفلوطين) و(هوراس) في العصور الوسيطة، و(هيجل) و(كانت) و(شوبنهاور) وغيرهم في العصر الحديث، فضلاً عن علماء النفس أمثال (فرويد) و(يونك) و(إدلر)، وكذلك عدد كبير من الفنانين والنقّاد الذين تأثروا بالمنهج النفساني في دراسة الفنون والآداب وشخصياتهم[(2)].

بيد أن البداية الحقيقية لنضج علم النفس، وتطوّر علاقته بالفنون والآداب والنقد، كانت مُرتبطة بـ(فرويد) حينما نشر كتابه (تفسير الأحلام) عام 1900م، على أن أهم ما كتبه (فرويد) في هذا الميدان ثلاث دراسات، هي

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص332.

(2) المختاري، زين الدين : المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998، ص5.

(ليوناردو دافنشي – دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية) (*)، و(دوستويفسكي وجريمة قتل الأب) (**)، و(دراسة لقصة ألمانية عنوانها غراديفا لولهلم ينش) *، وفي ضوء هذه الدراسات أقام (فرويد) منهجين للتحليل : أولهما دراسة لشخص المريض نفسياً، واتّخاذ نتاجه الفني هادياً له في دراسته، أما الثاني، فهو دراسة الأثر الأدبي دراسة تحليلية نفسية [1].

استطاع (فرويد) أن يستشرف آفاقاً واسعة وجديدة لم يطرقها النقد، وذلك بجعل النقد مُقترناً بالأحلام، مُقرراً أن الأدب يُعدّ مقنعاً، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياساً على الأحلام، وأن هذه المُقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة [2].

يرى (فرويد) أن النشاط النفسي موزّع بين قوى ثلاث، هي (الأنا)، و(الأنا الأعلى)، و(الهو)، والصراع دائم بين هذه القوى، ومن هذا الصراع تتجلّى في سلوك الشخص في أي موقف، ولهذا الصراع وسائل معيّنة يصل بها إلى تكوين

(*) كتاب من تأليف (فرويد)، في معظمه قصة مرض عصبي، وهو محاولة تعتمد كثيراً على تحليل لذكرى وهمية تخيّلها (دافنشي) عن نسر، وأقرّها (فرويد) بمكبوتات الفنان الجنسية والفنية المتأخّرة. ويركّز (فرويد) في هذا الكتاب على الحياة النفسية للفنان منذ طفولته بعيداً عن أعماله وآثاره الفنية.

(**) ويتعلق موضوع هذا الكتاب بمرض الصرع الهستيري الذي كان يُصيب (دوستويفسكي) ورغبته الأوديبية في موت أبيه، وأيضاً بشذوذه الجنسي الدفين، والتي تمثلت بشكل كبير في أعماله وآثاره الأدبية الباهرة في المجال القصصي.

* كان هذا الكتاب عبارة عن تحليل أدبي خالص، بعيداً عن العقد النفسية للكاتب أو أمراضه العصبية، فقد أكّد فيه على تفسير المعنى السيكولوجي والحلمي مُحللاً تقنياته الرمزية في الخلط الكلامي والمكاني.

(1) فهمي، ماهر حسن : المذاهب النقدية، المصدر السابق، ص141.

(2) يُنظر : هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ت : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة العامة، بيروت، 1958، ص51.

المحصّلة، يطلق عليها (فرويد) تسمية الآليات (ميكانزم الدفاع)، ومنها القمع والكبت والتسامي والتبرير والتقهقر... [1].

تنص فكرة (فرويد) على أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعاً مستمراً، فقد وجد (فرويد) أن ثمّة غريزتين أساسيتين تحكمان السلوك، هما غريزتا الموت والحياة، وهما مسؤولتان عن تصرفاته سلباً وإيجاباً، هبوطاً وصعوداً [2]. وفي ضوء هاتين الغريزتين، تناول (فرويد) الإبداع متوصّلاً إلى أن أهم مفاهيم النقد النفسي تتجسّد في " أن العملية الفنية ما هي إلاّ نتيجة لعملية اضطراب عصبي، والفنان عن طريق التعبير الفني يعصم نفسه من أن تتحطّم تماماً، ويحول بينها في الوقت نفسه عن طريق دوّامة النتاج الفني وبين الشفاء الكامل " [3]، فقد أصبح العمل الأدبي والفني لدى (فرويد) يتكوّن من محاولة لإشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما، كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي وأعراف القوم وتقاليدهم، وبهذا يتحوّل الرقيب بين الرغبة وإشباعها سواء أكان الرقيب هو الوازع الديني أم الأخلاقي أم العُرف الاجتماعي[4].

---

(1) الطاهر : علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص424.

(2) الخالدي، جاسم حسين سلطان : الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص100.

(3) يُنظر : ظاهر، بان محمد : اتجاهات نقد الشعر في الحلقات الدراسية...، المصدر السابق، ص24 – 45.

(4) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص333.

كان أثر (فرويد) كبيراً في معاصريه، فقد وجدت نظريته أصداء واسعة بين علماء آخرين أمثال (إدلر) (*)، و(يونك) (**)، فقد قدّم يونك نظرية تقوم على ما اصطلح بـ(اللاوعي الجمعي) أو اللاشعور الجمعي، وكان مفادها " أن الإنسان يحتفظ وراثياً بمعارف تعود به إلى ما قبل التاريخ، ويُطلق على القسم الذي يحتوي هذه الخبرات من الدماغ مصطلح اللاوعي الجمعي "[1]. أما ادلر فقد حاول أن يأتي لحقائق التحليل بتأويل جديد يتّصف بأنه تأويل مُجرّد، ولا يُستمد من خبرات الشخص ذاته أو من تاريخه [2]، فقد توصّل (يونك) إلى فكرة النماذج العليا التي تُعدّ – حسب رأيه – المنهل العذب الذي ينهل منه الفنانون والأدباء، فهي موجودة كتصورات في اللاوعي عند الشاعر والفنان، وموضوعات مُتردّدة، وتصورات في اللاوعي عند القارئ أو الجمهور [3].

وكنتيجة لهذه الجهود من هؤلاء الأعلام في مجال التحليل النفسي، فقد أكّد الكثير من الكتّاب في هذا المجال على أن (فرويد) باقترابه من الأدب قد اقترب بالمعنى الذي يقدّم فيه تفسيراً جديداً للظواهر الأدبية، وبالمعنى الذي يفيد

(*) إدلر (1870 – 1937) : عالم نمساوي عارض (فرويد)، وأكّد على دور الشعور بالنقص في العملية الإبداعية، أي إن المرء المبدع إنما يحاول سد نقص لديه، كأن يكون مُهتماً برسوم راقصات الباليه، وهو مُصاب بعجز في أطرافه.

(**) يونك (1875 – 1961) : عالم سويسري، كان ضد (فرويد) في مبالغته في أن تكون الطبيعة الجنسية هي العامل المُطلق لطاقة اللبيدو (الأنا والأنا الأعلى والهو).

(1) أحمد، حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1983، ص38، نقلاً عن : الخطاب النقدي حول السياب، جاسم حسين سلطان الخالدي، المصدر السابق، ص101.

(2) الطاهر : علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي، المصدر السابق، ص429.

(3) هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ت : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة العامة، بيروت، 1958، ص246.

فيه من الأساتذة السابقين، فقد عُدَّ (فرويد) مؤسساً للنقد الأدبي النفساني أو النقد الأدبي التحليلي بمعنى التحليل النفسي [(1)].

ويُعدّ (إدلر) من مُساندي (فرويد) في طروحاته، سوى تميّزه بابتكاره مصطلح مُركّب النقص، ولكن أثره على الأدب كان قليلاً قياساً لأستاذه(فرويد) [(2)]. أما (يونك) فقد عُدَّت مبادئه في علم النفس التحليلي أكثر جدوى في النقد من مبادئ (فرويد)، ذلك أن (فرويد) عدَّ الفن تعبيراً مرضياً، أي أنه – على وجه الدقّة – نتاج النرجسية، بمعنى تحقيق وهمي للرغبات لم يجد شبعه في عالم الحقيقة[(3)].

وبهذا تكون الدراسات النفسية قد اتّخذت من الأدب ميداناً لها، وقد استفاد الأدب من علم النفس في تشريحه نفسية الأديب، وتفسير بعض جوانب حياته وظواهر شعره، ولكن لم يستطع علم النفس أن يُفسّر جمال الأثر الفني، فيُسهم إسهاماً نقدياً رصيناً [(4)].

طبقا والنقد النفساني نستعرض تحليل لوحة الفنان (محمود صبري) (نساء منتظرات)*.

اذ مثلما يملئ (بابلو بيكاسو) خطابه البصري بخمسة من النسوة هن.. (آنسات أفنيون) يملئن أرجاء المكان كله.. يحشد (محمود صبري) ثماني نسوة

---

(1) يُنظر : الدروبي، سامي : علم النفس والأدب، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، القاهرة، 1971، ص226، في : مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، ص429.

(2) هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المصدر السابق، ص248.

(3) الخالدي، جاسم حسين السلطاني : الخطاب النقدي حول السياب، المصدر السابق، ص102.

(4) هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، المصدر السابق، ص283.

* انظر العمل في الملحق.

يملئن المكان مع احساس يرافق المتلقي بان عدد النسوة يتجاوز هذا العدد.. ومرجعيات ذلك كثرة التفاصيل التي تتجسد في المكان، خاصة منها ما يشغل فيه الارضية التي تكمن خلف النسوة فضلاً عن احتشاد النسوة من اقصى يمين اللوحة حتى وسطها وشمالها.

ثمان نسوة.. ينتظرن.. ينتظرن هذه اللذة الجنسية التي ما عادت تشكل لذة جنسية لتكرارها بما يشبه الاشياء المفرغة.. فانخرطن بأحاديث جانبية.. وبعضهن قد لاذت بالصمت المطبق وعلى حين غرة نامت احداهن وقد بدت اجسادهن ذات حركات لا مبالية.. وان لون أجسادهن ذات الصبغة الصفراء انما تحمل دلالات ترسخ معاني الجفاف والموت البطيء في مكان ابى الا ان يكون مغلقاً جداً.

وهكذا يموضع (محمود صبري) توصيفاته في مشهده البصري هذا والذي يضمر العديد من الاسئلة الاشكالية.. ترى لماذا يتجه (محمود صبري) الى خطابات مبعثرة كهذه؟.. ولماذا هي على هذه الكيفية ؟.

ان المتتبع للخطابات البصرية لدى الفنان (محمود صبري) يدرك جيداً عناية هذا الفنان في الرسم التعبيري.. في خطابات محملة بالاكتظاظات الانفعالية لشخوص معبئين بالحزن واليأس عادة وبذا فان موضوعته هذه تم انتقائها بوصفها ذات محمولات حسية جنسية تخفف من وطأة هذا الدرامي لديه كما يبدو له.. او يفرغ ذلك في موضوعات وطنية تستوعب حدة الانفعالي لديه.. على الرغم من ذلك لم يخفف من ما هو مأساوي في احتداماته الداخليه ليكون الرسم لديه جملة من الاسقاطات التعبيرية طبقاً وكوجيتو التعبيريين (أنا أستبطن داخلياً اذن أنا موجود).

ان هذا الخطاب البصري وعلى الرغم من اشتغالاته ظاهرياً بموضوعته ذات الدلالات الجنسية الا انه لا يعبر الا عن عجز جنسي كبير.. فالنسوة بوصفهن

ذوات تنتظر الجنس.. انما ينتظرن الموت نفسه.. مغمورات بحالات من اليأس والقنوط على الرغم انهن لا ينظرن الى المتلقي ولا يوجهن من اشارة تأنيب ضمير للآخر أو أي شكل من أشكال الإدانة عبر أعينهن أو أيديهن أو ما شابه من ذلك.

مما يلحظ في خطاب كهذا عجالة اشتغالاته فنياً، اذ ان هذه الاعمال تحتفظ بقيمتها التعبيرية من خلال سرعة الأداء وتلقائية التعبير لكن ذلك انما يكشف في الوقت ذاته عن قاع المنظومة الذاكراتية اللاشعورية للفنان اذ يتماهى مع موضوعة الجنس الآخر على الرغم ان خطابه هذا لا يحمل مسميات خطاباته ذات التوجهات الواقعية النقدية التي تعالج موضوعاً ما اذ يعد عملية تفريغ لطاقة تنفّس عن حجم الداخل لديه.. وعملية الممهاة هذه تتم طبقاً لـ (يونك) باستجابة الذات الفردية للفنان من ان تذوب بسلطة (النحن) بمسمياتها اللاشعورية الجمعية كسلطة مهيمنة من حيث الموضوعة الفنية وهذا بحد ذاته يعد احد مؤشرات الاغتراب لدى الفنان من خلال المماهاة في موضوعة كهذه.

ان هذه الموضوعة تتجسد في مكان مغلق اذ تتعفن مجموعة من النسوة في الحضيض وهن في حالة من الحذر والترقب وسط نظام شكلاني لمصفوفة أبت الا ان تترتب بعشوائية تنم عن عدمية مفرطة واضطرابات ذهانية تمثل صيغة من صيغ تأثيثات أرضية لمكان فوضوي يفرض حيثيات حضوره بشكل مهيمن يدعى اللاشعور.

ان الفنان لم يمنح وجوه النسوة أبعاداً تشخيصية واضحة المعالم.. او ذات هوية.. انها وجوه مغتربة.. مهملة شأنها شأن تأثيثات الغرفة المهملة هي الأخرى.. وان محاولة الفنان ان يجعل هناك تناظر بين جانبي الصورة مع احساس بوجود المركز ممثلاً بالمرأة الجالسة في وسط العمل الفني بموازاة امرأة اخرى والتي تشكل كتلة التوازي ثقل الاجزاء في النصف الأيمن من العمل الفني وكسر

سكونية شكلانية المصفوفة الافقية للنسوة الجالسات.. وهي محاولة لتأسيس فعل واع لا يخفف من عبثية المعالجات اللونية والخطية والتعبيرية الاخرى.. وربما هناك شعور بتأكيد ملامح جنسية تتمثل بارجل وأيدي النسوة بوصفها أقرب منها الى شكل قضبان تنتفخ في منطقة الركبة بشكل خشن ومثير وبزوايا قائمة ومتحدية وبذا هي أكثر تأكيداً منها الى الحاجات ذات الدلالات الجنسية الانثوية بدلالاتها المباشرة ظاهرياً.. فضلاً عن ذلك فان المشهد التصويري يحمل دلالات نكوصية اذ هو مشهد يسحب نفسه من الخارج ليتأزم في قلق الداخل من مشاهد انتظار عبثية.

ان اللون الذي يتسيد في الخطاب لون احمر شاحب اذ يتموه بدرجات اللون (الكاكي) وان انتخاب الفنان لموضوعة كهذه يعد نزوعاً يتجه نحو الانزواء لمكان يحمل دلالات القبو.. الذي يمثل عتبة من عتباتمعمارية شكل القبر، مع شعور بعبثية الاشياء مع محاولة تناسي يقظة حساب هذا الخارجي من قبل النسوة او من قبل الفنان الذي يتماهى بتلك النسوة.. اذ ان الخارج محض جحيم ينأى منه الفنان بعيداً ليتعالق بالامل في هذه التكرارات من الغبطات الحزينة، واستيقاظ لشهوات قد فات أوانها اذ تطفح مشاهد الجنسية بالتهكمية والكارتونية وان العناية بقصات شعر النسوة يحمل دلالات عدوانية فضلاً عن تأكيد سمة هذه العدوانية بعدم تنظيم هذه الوحدات البصرية وتبعثرها وتأكيد الحركات العابثة لأيدي النسوة الطويلة ذات النزوع العدواني فهي أيدي مهيئة دائماً للدفاع عن النفس في حركات متحدية اذ يعرف (سكوت) العدوان بانه النزعة الى ابتداء المقاتلة كخطوة وسط بين الجينات والسلوك.. انه شعور يتضخم لانا تتلعثم بجرثومة ضعف يشبه ضعف وعدوانية وعبثية نبرات لصوت عابث أبى الا ان يتمرد ابداً، اذ حتى التوجهات الاخيرة للفنان في نزوعه نحو التجريد الخالص يمثل

توجهاً ثيوصوفياً بحس اغترابي ينأى بعيداً بغية ان لا يكشف حجم تعاسات الداخل لديه.

ليس خافياً ان الفنان عند شروعه في هذا العمل الفني يبدو تحت تأثيرات بوهيمية (بابلو بيكاسو) في حي (مونمارتر) في باريس وتأثيرات الانغماس الحسي لدى (تولوز لوتريك) في الملاهي الباريسية فضلاً عن التأثيرات التعبيرية ودلالاتها النفسية في رسومات (موديلياني) وبالتالي فنزوعه في خطابه البصري (نساء منتظرات) نزوعاً غربياً يتسم بمجانية الممارسات الجنسية واباحيتها في المجتمع الغربي والتي تشكل نقطة جذب او استقطاب للآخر، وان كتل النسوة هي أشكال من الدمى فقدت حرارة وشكل العاطفة.. الا ان ثمة شيء من العاطفة تجمع بين اثنين من النسوة وهن في حالة اقرب منها الى العناق اذ ثمة ايحاء بممارستهن سلوكاً مثلياً بعد يأس من حضور ذلك الغائب، الذي لا يأتي الا شحيحاً.. في حين ان هناك اثنان من النسوة في جهة اليمين وقد بدت احداهن بمواساة الاخرى فيما غطت اخرى في سنة من النوم بعد طوال انتظار.. وقد انتصبت المرأة التي في وسط اللوحة بحركة عدوانية بعد يأس كبير.. فيما تنظر المرأة التي في مقدمة اللوحة بانتظار ذلك الذي ولدت منه ليمنحها سمة كونها امرأة، تمتلك حقاً هو ليس من حقوقها وهي في مكان كهذا وربما لأنها مطلقة او أرملة لم تجد لها ملاذاً ما الا في جوف صفيح جنسي بارد.

ان كافة وجوه النسوة واستطالة ايديهن التي تنتهي باصابع دقيقة ناعمة مع قصات شعورهن الدقيقة كلها ملامح لشخصيات ذات انفصامات ذهانية.. شخصيات غير واقعية.. اذ هي مسلوبة مثل أي شيء مهمل، فالايدي اقرب منها الى اجنحة لطيور مهيئة الى ان تطير بعيداً في استبطانات اخيلتها داخلياًاذ تتوزع بقلق وجودي بعد ان فقدت الكثير من مسميات الرباط الاجتماعي.

ان خلفية النسوة لا تنفتح نحو فضاءات ما.. مع كثرة الفتحات في خلفية النسوة التي تحمل دلالات جنسية هي أكثر فضائحية من التخطيطات ذات الاباحية الجنسية ، مع احساس ان أرضية الغرفة ما هي الا قاع مغمورة بالوحل وربما هو شكل من اشكال العار في هذا الحضيض الذي تنغمر فيه تلك النسوة.

ان هذه الدمى من النسوة اللواتي يشبهن شكل قبرات توغل في الطين ، لا تحلم في شيء ما الا بالموت ذلك الخلاص الذي يحلمن بالتنافذ فيه.. والذي يتوافر في أشكال الانتحار والادمان والتدرن...

ان تقويض المنظومات الشكلانية في هذا الخطاب البصري شكلاً ولوناً وخطاً يدل على ان هناك نوع من انواع التقويض الداخلي.. ولهاث في غثيانات من الوجودية التي لا معنى لها لأشكال قد فقدت كل أنواع السعادات فأوغلت في الثرثرة تارة وفي الصمت تارة اخرى وفي النظر نحو ذاك الذي لا يأتي أبداً في صوب المجهول، في حين تحلم بعضهن في احلام اليقظة التي تمثل مقدار الشرود الذهني والانعزال عن هذا العالم الموضوعي مثل الاستغراق في الاخيلة ويحاول الفنان ذاته هو الآخر ان يبلور رؤياه طبقاً لأحلام اليقظة لديه والتي تختلف عن احلام النوم.. الاحلام التي تتمرد على مسميات الماضي والحاضر معاً والتنفيس عن كم من الطاقة اذ يرى فرويد ان الفن وسيلة لتحقيق الاخيلة والرغبات وان (فرويد) يقرن تحقيق تلك الرغبات عبر الاحلام دليل على ضعف وعجز الحالم لعدم قدرته على تحقيق ذلك في الواقع.. مقترنة يالتشاؤمية والصراع عكس طروحات (ماسلو) التي تقترن بالتفاءل والنمو والتقدم في مجال تحقيق الذات.

ليس في الخطاب ما يؤكد سيادة ذكورية ما الا سيقان النسوة وايديهن والتي وظفت هنا بصورة مغايرة لذلك.. بل يتأكد انعدام دلالات السلطة.. الا سلطة مستلبة فلا قامات او هامات شخوصية ولا انوف قاسية متسلطة ولا نظرات

تفرض وجودها مكانياً.. فضلاً عن عدم ترسيخ الحسية اذ لم يتم التأكيد على رسم العيون والآذان، فهذه الكائنات من النسوة اللآتي يعبثن في الهامش، نسوة خارج حدود المراقبة اذ يمارس طقوسهن بتراتبية قاتلة.

ان المشهد البصري يضج بالمثلية لذوات من النسوة كل منها تجد ذاتها في الاخرى فالكل يتنقع من ذات المستنقع وربما يشكل الآخر بالنسبة اليهن مفهوماً خارج مسميات المكان.. انه الغائب الحاضر بقوة.. بل هو يشكل بالنسبة لهن جحيمهن اذ صيرهن في ملاذات كهذه، ليعمّق ذلك من الشعور بالنقص لدى هؤلاء النسوة اذ هن طبقاً وطروحات (ادلر) انما يشعرن بالدونية من خلال موقف المجتمع ازائهن، لذا نرى ان حركاتهن تضج بالعبثية والمغايرات السلوكية للمألوف والتحدي كنوع من انواع تعويض ذلك الشعور بالنقص، ومن المعلوم ان شعور كهذا يؤدي الى الأكتئاب واللامبالاة واقدام الفرد على الانتحار.

من المؤكد ان هناك علائق بين المكونات الشكلية للخطاب البصري والتكوين النفسي ويتكشف ذلك في منظومة العلاقات الرابطة ونظرية (فرويد) في التحليل النفسي التي تأخذ بمثل هذه العلائق اذ تتضح عبر الاشكال والعناصر فضلاً عن طبيعة آليات الاشتغال فيها ذات التأثيثات اللاشعورية اذ ان اشتغالات هذا الخطاب التي تعتمد سرعة الاداء في التنفيذ فضلاً عن انتقاء الموضوعة نفسها والتي تعد حسب (فرويد) وتلامذته محركاً أساسياً للشخصية وكشف توجهاتها من خلال تفعيل عامل (الهو) عبر الانبساطات التلقائية في التعبير اذ تتجلى من خلالها طبيعة الذاتية الحقيقية للعوالم الداخلية للفنان وكشف محمولات الانا العميقة والسرية لمنتج الخطاب البصري، اذ يرى (فرويد) ان الخطاب البصري يعد ضرباً من ضروب السلوك النكوصي اذ يتجاوز الفنان عبر اشتغالات هذا الخطاب المحبطات الحقيقية التي تواجه الفنان واقعياً، وان طبيعة الخطوط في

هذا الخطاب تتسم بتلقائيتها وانسيابيتها العالية اذ تتوافق مع التوجهات التخيلية الرومانسية لدى الفنان فضلاً عن الفوضوية في توزيع عناصر الخطاب وسرعة الاداء فيها انما تعبر عن شخصية فوضوية تتسم بالتفكك والتبعثر وبفعل اضطرابات لا شعورية تشتغل بالبداهة عادة.

النقد القصدي :

في منتصف القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، توجّه معظم النقاد الأوربيين نحو بلورة أفكار جديدة كانت بمثابة محاولات جادّة لإعادة الانتباه للفن والعمل الفني، كونه نتاجاً إبداعياً، بعدما أصبحت توجّهاتهم بعيدة عن الفن نحو التاريخ وعلم الاجتماع. ففي عام 1931 قام المفكّر والناقد (أ. اسبنجارن A. Aspinjarne) بالمحاولة الأولى في هذا الاتجاه، ونشرها في كتاب من تأليفه تحت عنوان (النقد الخلاق)، وكان تساؤله الأول هو " ما الذي حاول الشاعر أن يفعله ؟ وكيف حقق مقصده ؟ فإذا عرفنا ذلك نكون قد خطونا الخطوة الأولى على درب النقد القصدي "[1]. وقد أكد الناقد (جيروم ستولينتز) في كتابه(النقد الفني) أن هذا النوع من النقد لا يمكن أن يقتصر على رد الفعل الانطباعي فحسب، فهو يتكرر باستمرار على امتداد تاريخ النقد الفني[2]. كما أكّد (ألبرت شاندلر Elbert Shandler) في كتاب له بعنوان (الجمال والطبيعة البشرية) في عام 1934 في قوله إن أرفع نوع من الاستجابة للموسيقى، هي تلك الاستجابة التي تضعنا أمام مقاصد المؤلف بشكل مباشر، فالفنان يتأثّر أبلغ تأثير بالوضع النقدي وبالصيغ النقدية المعاصرة له

---

(1) ما الذي حاول المبدع ؟ النقد القصدي، مجلة الحرس الوطني، المفكرة الثقافية، مقال منشور على الانترنيت بتاريخ 1 / 8 / 2008، على الرابط : www.naseej.com.

(2) ستولينتز، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، مصدر سابق، ص724.

حتى يعلن عن مقاصده[1]، فطالما كنّا نهتم بعبقرية الفنان، فلا بُدَّ لنا من الاهتمام بشخصيّته، وأن نكون على علاقة مباشرة مع مقصده الذي من أجله أبدع ذلك الفنان فنّه [2]، غير أن كل شيء في النقد القصدي متوقّف على معنى القصد، فهو ذو معانٍ متعدّدة ومختلفة، قد نقع في لبس وغموض فيها، فلو تأمّلنا القصد النفسي لوجدنا اعتراضات كثيرة في هذا الصدد، فالقصد النفسي يقع خارج نطاق العمل الفني نفسه، فمن وجهة تفسير العمل الفني أو تقديره، نجد أن المشكلة الأساسية في هذا القصد هي أنه يبتعد عن الأساس العملي السليم للنقد، وبها يستحيل معرفة هذا المقصد، "لأن القصد شيء يقع في نطاق تجربة الفنان خاصة" [3]، وما لم يصفه يظل مجهولاً إلاّ له، وبذلك يكون القصد النفسي مفهوماً ضعيفاً ومضللاً في النقد.

أما إذا تأملنا مفهوماً آخر للقصد، ألا وهو القصد الجمالي [4]، فهو حينئذٍ يكون مفهوماً عاماً للعمل الفني، لأنه على العكس من المقصد النفسي، يركّز اهتمامنا على النتاج الفني، كونه موضوعاً جمالياً، ممّا يدفع بنا لتساؤل جديد، هو : ماذا يحاول العمل أن يحقق بوصفه أداةً للتعبير الجمالي ؟ وعلى هذا الأساس فالناقد يستطيع أن يحصر اهتمامه بالمقصد الجمالي، ويستطيع أن يسأل السؤال الثاني، وهو : كيف تتحقق النتيجة ؟ مما يؤدي إلى اختبار البناء الداخلي للعمل، أي تفحّصه من ناحية البناء الداخلي للعمل الفني وتحليل عناصره، وهذا يفيدنا بشكل خاص في أعمال الفن المعاصر، أي بمعنى آخر أن العمل الفني بوصفه

---

(1) ويليك، رينيه وأوستن دارين : نظرية الأدب، ت : محي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1962، ص192.

(2) قطب، جمال : التأثيرية، مصدر سابق، ص107.

(3) ستولينتز، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، مصدر سابق، ص725.

(4) يُنظر : قطب، جمال : التأثيرية، مصدر سابق، ص107.

موضوعاً جمالياً، يفترض في عملية الكشف لاعن مدى تحقيقه للقصد الجمالي من خلال فحص بنائه الداخلي.

النقد الباطن :

سمي بالباطن لاهتمام النقاد فيه بالطبيعية الباطنة للعمل الفني لا غير، وسمي بالتشكيلي ايضا لانه يختص بالشكل والتكوينات الفنية التشكيلية وسمي في المجال الادبي بالنقد الجديد.

يعد هذا النوع من النقد من اهم الحركات النقدية في القرن العشرين وبالخصوص في مجال النقد الفني، فالنقد الجديد غالبا ما يتجاهل تأثيرات العمل واحواله مما يجعله نقدا موضوعيا، فقد تخلى نقاده عن ارتباطه بالنقد التاريخي (النقد بواسطة القواعد) ولم يستعينوا بسيرة الفنان (علم الاجتماع وعلم النفس التحليلي) لفهم العمل الفني وتقييمه، بل انكبوا على العمل ذاته من اجل استجلائه والتعمق في اغواره[1].

فالنقاد في هذا النوع من النقد يهاجمون انواع النقد الاخرى فهم يهاجمون القواعدية لأنها نمطية جامدة ويهاجمون السياقية لأنها تحول الانتباه عن العمل الفني الى تاريخ حياة الفنان ويهاجمون ايضا الانطباعية لأنها تصرف الانتباه عن العمل الفني وتحوله الى الناقد نفسه لأنه لا يعبر الا عن مشاعره وانفعالاته ويهاجمون القصدية ايضا لأن القصد مبهم وغامض[2]، ويتميز النقاد الجدد في هذا النوع من النقد بالصبر الشديد والدقة والعمل البالغين في تحليلاتهم فعملهم احترافي بأفضل معاني هذه الكلمة، فهم يتحدثون عن الانفعالات التي اثارت العمل الفني إذ يقول (جون

---

(1) عطية، محسن محمد: غاية الفن، مصدر سابق، ص187.

(2)قطب، جمال : التأثيرية ، مصدر سابق، ص108- 109.

كرورانسوم) الذي يرجع اليه الفضل الأكبر في تسمية (النقد الجديد)، (ان الناقد ينبغي ان ينتبه الى الموضوع الشعري المشاعر تتولى أمر نفسها)[1].

وعلى هذا نرى ان النقاد في هذه الحركة النقدية يصبون اهتمامهم على النقد التفسيري اكثر من التقديري وهذا منطقي مع التأمل والبحث المدقق وفك الرموز والغموض[2]، وان كان لابد لنا من ادراج هذا النوع من النقد تحت مظلة ما فلا شك ان الشكلانية هي المظلة الانسب للنقد الباطن (الجديد) فالشكلانية تضم تحت لوائها كل نقد متسم بالتطبيق وتركز على الوحدة المتجانسة للصنعة الفنية علاوةً على تركيزها على اهمية الاسلوب واستبعاد علاقات العمل الفني بالحياة وهي بنفس الوقت ترفض الفصل بين الشكل والمضمون وتنادي بالوحدة العضوية بينهما، والنقد الجديد يتبنى كل هذه التوجهات[3].

تعود جذور هذا النوع من النقد الى المفاهيم المثالية عند كانت و كوليردج فيالوحدة العضوية ويبرز هذا النوع من النقد في حركة الرمزية الجديدة التي بدأت في ألمانيا أواخر القرن الثامن عشر وادخلها كوليردج الى انكلترا وتبناها كروتشيه في ايطاليا (حين كان كروتشيه مهيمنا على النقد الايطالي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) فقد كان بندتو كروتشيه يصب جل اهتمامه في طروحاته النقدية على ما يدعوه (بالعاطفة السائدة) بعيدا عن الشكل بمعناه المألوف (لأن كل عمل فني حدس وتعبير)[4].

ويتضح لنا من هذا الاستعراض الموجز للنقد الجديد أنه يؤكد على أهمية التنظيم الداخلي في العمل الفني أكثر من أبعاده التاريخية، أي أنه يؤكد على أهمية

---

(1)ستولينتز، جيروم : النقد الفني، مصدر سابق، ص818.

(2) قطب، جمال: التأثيرية، مصدر سابق، ص109.

(3) الرويلي فينجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص312.

(4) ويليك، رينيه : مفاهيم نقدية، ب، ت، ص486، ورد ذكره في عطية، محسن محمد، غاية الفن، مصدر سابق، ص188.

التنظيم الفني بحيث تتم دراسته من حيث انساق ترابطاته الداخلية، وبهذا يكون المنهج البشري في النقد هو أحد أنواع النقد الجديد (أو الشكلي أو الباطن).

ثانياً: البنيوية

لم يبلغ أي تيار فكري معاصر ما بلغته البنيوية من شيوع في الفلسفة والعلوم الإنسانية والفن والأدب، فقد أصبحت بمثابة حالة ذهنية مشتركة في المجال الإنساني، فالبنيوية أساسا هي مجموعة من خطوات منهجية ترافقها ملامح مذهبية وفلسفية معينة، فهي أصلاً منهج في تحليل الظواهر الإنسانية وبالدرجة الثانية إيديولوجيا ولكنها تعتبر إيديولوجيا لأنها حالة ذهنية أكثر منها مدرسة فلسفية وقد ولدت البنيوية كرد فعل على الحداثة فهي قد سعت إلى تفكيك الأسس التي بنت عليها الحداثة بناءها الشامل، فالحداثة أكدت على الذات والعقل والتاريخ والمشروع البنائي لم يقر بصوابها كونها بعيدة عن النظرية المتكاملة، فهي عاجزة عن تقديم تفسير كلي للعالم والوجود يجعله بيئة مثالية للإنسان. فهذا المطلب إيماني فالإنسان بحاجة ماسة للإيمان مهما كان نوعه،ولم يشبع الرغبة ما كان سائدا في معتقدات وايديولوجيات خاصة الماركسية والنظرية الفرويدية، فهي مذاهب تفتقر الى الشمول الكافي لتفسير الظواهر وأيضا افتقارها الى العلمية المقنعة[1]، فالبنيوية تمثل المحاولة الجادة لاتخاذ المواقف العلمية والاستراتيجية الجديدةالتي تخرج بعض العلوم الإنسانية في مرحلة ما قبل العلم إلى مرحلة العلمية المقنعة[2]، فقد ارتكزت البنيوية على مرتكز معرفي فاستحوذت علاقة الذات على الإنسانية بلغتها وبالكون من حولها على اهتمام الطروحات البنيوية في عموم مجالات المعرفة في الفيزياء والرياضيات والانثروبولوجيا

---

(1) خريسان، باسم علي : ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2006، ص61.

(2) سبيلا محمد : مخاضات الحداثة، فلسفة الدين والكلام الجديد، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ب.ت، ص255.

وعلم الاجتماع والفلسفة والأدب وركزت على كون العالم حقيقة واقعة يمكن للإنسان ادراكها لذلك توجهت البنيوية توجها شموليا الى العالم بأكمله بما فيه الإنسان[1]. اختلف البنيويون مع من سبقهم ومن عاصرهم في مقولاتهم عن الوجود والذات والإنسان والتاريخ فقد اصبحوا لا يكادون يتحدثون إلا عن البنية والنسق[*] والنظام واللغة[2].

إنه لكل شيء في الوجود بنية ويمكن تفسير أي شيء من خلال دراسة البنية المكونة له فالعقول والمجتمعات واللغات يوصف كل منها بكونه نظاما تاما بحيث تتم دراستها من حيث انساق ترابطها الداخلية، أي تدرس ككل متكامل بمعنى أنها لا تدرس من حيث هي مجموعات ووحدات منعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي[3] بل تدرس اعتمادا على العلاقات القائمة داخل البنية أي علاقات الأجزاء أو العناصر المكونةللبنية مع بعضها البعض (الكل مقابل الجزء) فلا قيمة للعنصر او الجزء بمعزل عن علاقاته مع الأجزاء أو العناصر الأخرى المكونة للبنية.

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازجي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ب.ت، ص67- 68.

(*)النسق: هو جملة عناصر مادية كانت ام غير مادية تتعلق بالتبادل ببعضها البعض مشكلة مثل النظام المدرسي أو الجهاز العصبي)، وهو بذلك يكون نظاما ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا. (ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ط2، بيروت، 2002).

(2) درويش، عبد الكريم، فاعلية القارئ في انتاج النص: المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، عدد3، ربيع 2000، في خريسان، باسم علي، ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص62.

(3) جاكبسون، اليونارد: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ت: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص47.

فالبنيوية كما تشير طروحات باحثيها هي طريقة للتفكير بالعالم عموما لإدراك البنى ووصفها[1]. ثم العناصر أو الأجزاء المكونة لهذه البنية ومن ثم شبكة العلاقات المكونة من هذه الأجزاء أو العناصر، وهذه العلاقات القائمة بين الأجزاء أو العناصر هي نقطة ارتكاز البنيوية.

اهتمت البنيوية بالبنيات وأنساقها في دراستها لأشكال القصص والأساطيرايضاً[2]، فقد أرادت البنيوية في تأكيدها وتركيزها على البنية أن تحقق حلما بعيدا للنقد الأدبي القديم باكتساب الصفة العلمية الموضوعية الدقيقة التي تنقل المعرفة من الغرضي إلى السببي وإلى بنية العمل[3] أي تحول العمل الفني إلى كتلة تحمل صفتين هما الديمومة والثبات وهاتان الصفتان بعيدتان عن طبيعة الزمن وعوامل الاجتماع والاقتصاد.

سعى البنيويون إلى تحويل البنية إلى مجرة صغيرة لا تتجاوز حدودها نفسها في حركة داخلية تحافظ عليها وتستمر في إثرها حتى لا تضطر إلى الجنوح نحو الخارج، ويكمن السر باهتمام البنيويين بسلطة البنية في ان هدفها يجعل الأنموذج اللغوي أنموذجا مطلقا يتصف بالتعالي[4] (باعتبار ان اللغة هي الأصل ويعود إليها بناء البنى الفرعية)[5]، فاللغة لا شأن لها بالعالم الخارجي المحيط بها فما هي إلا مجرد علاقة مشيرة إلى علاقات وليس من واجبها العمل على صحة الأشياء ومدى مطابقتها للواقع[6].

---

(1) الخفاجي، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث:، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2007، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ص12.

(2) هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص14.

(3) سعد الله، محمد سالم: الأسس الفلسفة لنقد ما بعد البنيوية، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ص54.

(4) سعد الله، محمد سالم : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق، ص55.

(5) خريسان، باسم علي : ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص68.

(6) مكدونيل، ديان : مقدمة في نظريات الخطاب، ت. عز الدين اسماعيل، المكتبة الإدارية، القاهرة، 2001، ص15.

إن استخدام البنيوية في المجال النقدي لم يتم إلا في القرن العشرين ففي أوائل الستينيات أتيحت الفرصة للبنيوية في أن تجد التربة الثقافية المناسبة لتمد جذورها وتنمو، بعد أن ظلت لأكثر من ثلاثين عاما تحاول لفت الأنظار دون جدوى، فمنذ أواخر العشرينيات من القرن المنصرم لم يكن الاهتمام بالبنيوية فحسب فقد كانت هناك أفكارا وأراء أخرى ملفتة للنظر كالنقد الجديد في الغرب والواقعية الاشتراكية في الشرق ولكن سرعان ما تصدعت أركان هذه التيارات الفكرية وتهيأ مناخاً ثقافياً للبنيوية لملء الفراغ كما النظريات الجديدة في علم اللغة والسيميوطيقا، وتبلورت البنيوية كمنهج نقدي باختراقها الساحة الأدبية على وجه الخصوص على يد(رومان ياكبسون و أميل بنفست) المرتكزين على اللسانيات والسوسيرية اللغوية[1] فقد عرف سوسير اللغة (من حيث هي بنية) بأنها نظام من الرموز ترتبط بالأجزاء المشكلة له ببعضها البعض على أساس الاتحاد والاختلاف)[2].

إن هذه القراءة السوسيرية تضعنا أمام حركة فكرية مهمة تعبر عن تطور كبير في مجال اللسانيات فقد حاول سوسير بناء نظرية جديدة مقتربا فيها إلى العالمية فبعد أن كانت اللغة مفهومة كأداة تعبير عن الأشياء والتواصل الإنساني أصبحت منظومة من الإشارات تعبر عن الأفكار وهي قائمة بذاتها،[3] واللغة عند سويسر هي كيان قائم بذاته وهي مفصولة عن الكلام فالكلام شيء واللغة شيء آخر[4]، فاللغة تعني نظاما اجتماعيا مقيداً، إي أنه ملك لجماعة المتكلمين من جهة، بعكس الكلام الذي هو ميدان حرية[5].

---

(1) حمودة، عبد العزيز : المرايا المحدبة، سلسلة كتب عالم المعرفة، 1998، ص140- 141.

(2) تاديه، جان ايف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ت : قاسم المقداد، ب. ت، ص267.

(3) خريسان، باسم علي : ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص67- 68.

(4) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص25- 26.

(5) جاكبسون، ليونارد : بؤس البنيوية، مصدر سابق، ص69.

المعرفة، فقد طبق كلود ليفي شتراوس (1908 – 1983) البنيوية على جانب الانثرابولوجيا وشرع جاك لا كان (1901 – 1980) إلى تطبيقها في مجال التحليل النفسي البنيوي، وقدم لوي التوسير (1918 – 1990) قراءة أخرى للبنيوية في مجال الاقتصاد الماركسي، وقد شرع رولان بارت هو الآخر (1951 – 1980) الى إدخال البنيوية في ساحة الأدب مستعينا بالمنهج اللغوي البنيوي وأخيرا ميشيل فوكو (1926 – 1984) في مجال القوة والمعرفة والذي يعد من المخضرمين الذين عاصروا البنيوية وما بعدها في كتاباتهم ورؤاهم الفلسفية والفكرية، فاللغة هي كيان الثقافة بالذات وأن الإنسان بالتعارض مع الحيوان متجدد بالوظيفة الرمزية[1] فهي القاسم المشترك لجميع أشكال الثقافة وأنواعها.

البنيوية من شتراوس إلى فوكو:

أثمرت النجاحات التي تمتع بها المنهج البنيوي في اللسانيات علما إنسانيا بحتا كان يتلخص بوقوفه على مشارف المنهج البنيوي الوظيفي وهو علم الانثرابولوجيا (علم الإنسان) محاولا تجريب الفكر الجديد في دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية وشاءت الصدف أن يلتقي شتراوس بالعالم الالسني ياكوبسون ذي الصلة الوطيدة بالشكلانيين الروس، حينها قام شتراوس باستخلاص الملامح المنهجية العامة للبنيوية كما هو معتمد في اللسانيات[2]، محاولة منه لتطبيقها على مشروعه الفكري لاستكشاف المجتمعات والوقوف

---

(1) غارودي، روجيه: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ت، جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ط3، 1995، ص31.

(2) سبيلا، محمد: مخاضات الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص255- 256.

على تفاسير منطقية للحدث والأنشطة التي تطرأ عليها. قام شتراوس بتحديد هذه الملامح المنهجية العامة للبنيوية على أربعة محاور أساسية هي [1] :

أولا: الانتقال من دراسة الظواهر الداعية إلى دراسة البنية التحتية اللاواعية.

ثانيا: استخدام مفهوم النسق (المنظومة) بجانب مفهوم البنية.

ثالثا: الابتعاد عن بحث الوحدات ككيانات مستقلة، واتخاذ العلاقات (ما بين العناصر) أساسا للتحليل.

رابعا: السعي إلى اكتشاف قوانين عامة لأنها استخرجت أما بالاستقراء وأما بالاستدلال المنطقي.

عندما شرع شتراوس بتطبيق هذه الملامح المنهجية العامة للبنيوية في دراسة الظواهر الاجتماعية كالقرابة والأسطورة، تمكن من جعل معطيات تجارب المجتمعات حول الطوطمية والأسطورة والقرابة أقرب إلى الفهم من أي وقت مضى، فقد قام شتراوس بتحويل الانموذج اللغوي السوسيري.

من نظرية في اللغة إلى نظرية في القرابة والعقل والأسطورة ثم نظرية عامة في المجتمعات[2] على اعتبار أن اللغة هي أساس كل العلوم وبالأخص علم الإنسان.

فبنيوية شتراوس تبغي الكشف عن الصيغ الكلية الكامنة وراء الفكر الإنساني بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان والتباين في المجتمعات والثقافات[3]، لذا يمكن فهم البنية لدى شتراوس بانها تحمل طابع النسق والنظام

---

(1) شتراوس، كلود ليفي: الانثرابولوجيا البنيوية، ت، مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص52.

(2) غارودي، روجيه : البنيوية فلسفة موت الإنسان، مصدر سابق، ص23.

(3) ابو زيد، احمد : البناء والبنائية، دراسة في المفهومات، الاجتماعية القومية، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، مجلد 27، عدد2، 1990، ص113.نقلا عن ما بعد الحداثة، باسم علي خريسان، ص79.

فهي تتألف من عناصر تعمل ضمن النسق وهذه العناصر ذات قدرة على التحول وبتحولها يحدث تغير في العناصر الأخرى، ويهدف هذا الانتقال إلى القوانين الكلية من خلال العلاقات التي تنتظمها مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة[1]، ولو تساءلنا عن مشروعية انتقال المنهج البنيوي من اللسانيات إلى الانثروبولوجيا لوجدنا أن هذه المشروعية تكمن في أن اللغة أساسا هي ظاهرة اجتماعية وهذه الظاهرة هي شكل من أشكال التواصل، ومن هذه القرابة في الموضوع والوظيفة بين اللغة والظاهرة الاجتماعية أثبت شتراوس نجاح الملامح العامة للبنيوية في مجال الانثروبولوجيا، بعد انتقالها من عالمها الأصلي في اللسانيات إلى عالم الانثروبولوجيا. أما جاك لاكان (1901 – 1980) والذي يعد رائدا في مجال التحليل النفسي البنيوي، فقد أعاد قراءة فرويد والتحليل النفسي من جديد من خلال التطور الذي حصل على اللسانيات والانثروبولوجيا، (على يد سوسير اللسانياتي وانثروبولوجيا شتراوس) بعد تطبيق المنهج البنيوي عليها، فأول شيء أكده لاكان هو العودة إلى فرويد بقراءة جديدة ذات ملامح بنيوية تتمثل في تبنيه لمفهوم البنية في تصور اللاشعور وأيضا تبنيه لبعض مفاهيم اللسانيات البنيوية والانثروبولوجيا البنيوية[2]. لقد ذهب جاك لاكان الى التأكيد على علم اللغة البنائي فهو يسهم في تقديم وصف أو تصور اللاشعور بطريقة علمية وتفهم قوانينه بالدقة اللازمة[3]، فقد اعتبر لاكان ان اللاشعور الفرويدي هو لغة وهذه اللغة تتماثل في بنيتها(بنية اللغة في جوهرها)، على اعتبار أن اللاشعور نسق يتألف من شبكات أو عقد من دلالات[4]، أي بمعنى آخر ابتعد لاكان عن المفهوم

---

(1) الخفاجي، رنا حسين هاتف :، مصدر سابق، ص54.

(2) سبيلا، محمد : مخاضات الحداثة، مصدر سابق، ص257.

(3) فضل، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص258- 262.

(4) ابراهيم، زكريا : مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر، 1976، ص177.

البايولوجي للاشعور عند فرويد وجعله ذا مدلول رمزي باعتباره لغة أو مجموعة دوال بليغة، فالذات مثلا محكومة لبنية اللاشعور باعتبار أن اللاشعور هو بنية بحد ذاته، فقد أفاد جاك لاكان من سوسير في نظرته إلى اللغة من حيث هي شكل كلي ومن حيث هي نسق قائم بذاته له وحدته المتكاملة، فقد قام لاكان برد التجربة البشرية إلى عدد من المعادلات اللغوية؛ فاللغة ليست شيئا يأتي به الفرد إلى الحياة عند مولده بل هي نسق أو نظام يولد فيه كل أفراد المجتمع ويتدرجون من الطفولة إلى الكهولة، فهو قد اعتبر اللغة هي من أهم عناصر التنشئة الاجتماعية في أي مجتمع[1]، فحين يكتسب الفرد اللغة من المجتمع فإنه يتمثل في الوقت ذاته كل العناصر الثقافية في الاعتبار[2].

بعد اعلان لاكان بأن العودة إلى فرويد هي رسالته الشخصية وشعاره، سارت هذه العودة في مسارين مختلفين هما[3]:

المسار الأول: انتشال أفكار فرويد (من ركام التبسيطات والتفسيرات) التي غرقت في كتابات من خلفه من الكتاب والمؤلفين، وبالأخص في مجال مدرسة أو حركة التحليل النفسي العالمية، فقد ارتكب معظم المحللين النفسانيين أخطاءً فادحة في سوء فهمهم لأفكار فرويد والتحليل النفسي.

أما المسار الثاني: فيتمثل بتبني لاكان لمسؤولية تصحيح بعض أجزاء الأعمال الفرويدية بالاستعانة بأجزاء أخرى، وذلك واضح اللاشعور (اللاوعي) باعتباره نظاما مستقلا (أي اللاشعور كبنية)، فكان أهم ما اكتشفه فرويد في

---

(1) خريسان، باسم محمد : ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص87.

(2) ابو زيد، احمد : الطريق إلى المعرفة، الكويت، سلسلة الكتاب العربي، الكتاب 46، 2001، ص75.

(3) ستروك، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت، محمد عصفور، سلسلة كتب عالم المعرفة، 1996، ص137- 138.

نظر لاكان هو أن اللاشعور بنية وهذه البنية تؤثر بشكل لا حصر له على أقوالنا وأفعالنا وأنه عندما يفصح عن نفسه على هذه الشاكلة فإنه قد جعل نفسه قابلا للتحليل، فاللاشعور أو اللاوعي يثرثر ويكشف عن نفسه باستمرار ويصر على أن يسمع في أحلامنا وفي هفوات االلسان والأعراض المرضية وحتى في حركاتنا الجسمانية بحيث يصبح كعادة ملازمة للإنسان[1].

يرى ميشيل فوكو أن لاكان قد كشف من خلال خطاب المريض النفسي وأعراضه العصبية أن المتكلم ليس الذات بل البنيات اللغوية ونسق اللغة ذاته، وهذا الطرح عَبَّر عنه لاكان في قوله أن الطريق الذي افتتحه فرويد ليس له معنى آخر غير هذا الذي أقوله بأن اللاشعور لغة[2]، فقد تميز نسق لاكان بأنه نسقمتميز مُشكل من ثلاث بنيات هي البنية الخيالية والرمزية والواقعية وبمجموع هذه البنى تشكل بنية الذاتى في اللاوعي، أما الخيالية منها فهي تعكس الرغبة في رسم صورة اللاوعي والتي تحملها الذات نفسها، أما الرمزية فتمثل صعيد إقامة الذات، أما الواقعية فتعكس المظاهر للأنا المنتجة من ظواهر اللاوعي والتي تحاول السيطرة على الأنا العليا[3].

قدم لاكان عرضا جديدا للكوجيتو الديكارتي وذلك من خلال نظريته مرحلة المرآة فهذه النظرية اللاكانية تقوم على أساس أن بناء الذات ليس نتيجة إدراك خالص بل هي نتيجة لحاجات الجسد، وقد حول لاكان التداعي الحر في جدلية هيجل إلى أداة منهجية تكشف الأصول الثقافية والفردية للأفراد[4].

---

(1) ستروك، جون: البنيوية وما بعدها، مصدر سابق، ص140.

(2) الراوي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص134، نقلا عن، خريسان، باسم علي، ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص78- 88.

(3) أرسو، لاهورن: المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الألمانية، ت، غانم محمود: في مجلة آفاق عربية، العدد12، بغداد، 1993، ص80- 81.

(4) ينظر، الخفاجي، رنا حسين هاتف: مصدر سابق، ص76.

ومن هنا نستطيع أن نلمس أن طروحات لاكان اتسمت ببعض السمات التي انتفعت منها الطروحات النقدية في المنهج البنيوي بل حتى الطرح النقدي لما بعد البنيوية وخصوصا رؤى لاكانحول تشكل الذات واللاوعي.

ومن هذه السمات :

أولا : يعالج لاكان العلاقة بين الدال والمدلول من خلال علاقات علم اللغة البنيوي والجدل الهيجلي و التحليل النفسي الفرويدي، ذلك من خلال معالجته للاشعور الفردي باعتباره نظاما متكاملاً.

ثانيا : التحليل البنيوي للاشعور.

ثالثا : هنالك علاقة بين البنية والذات الإنسانية.

رابعا : لغة اللاشعور هي لغة ناتجة عن صراع الأنا والأنا العليا.

خامسا : لغة اللاشعور خاضعة لحاجات الجسد من لذة ودوافع جنسية.

ومن الجدير بالذكر أن معطيات لاكان في التحليل النفسي ورؤاه الجديدة لم تكن بعيدة عن معطيات الفكر الماركسي فقد اندمجت طبيعة الواقع الاجتماعي وبنيته التحويلية مع الحافز الجنسي ولغة اللاوعي ومبدأ اللذة وابطال التوتر الشبقي، مما ساعد على انتاج وتفصيل النظام الاجتماعي.

ولم تكن قراءة جاك لاكان بعيدة عن معطيات لوي التوسير (1908 – 1990) وفي قراءته لماركس فقد أطلق على معطياته بالطرح لما بعد سوسيري[1]، فإذا كان لاكان قد أسس نظاما جديدا لتشكيل الذات عن طريق اللاوعي ولغته فإن التوسير قد استطاع بيان تناقضات الماركسية عن طريق البنية المهنية فقد قدم قراءة بنيوية جديدة لكارل ماركس تنطوي على وعد بإحياء الماركسية[2].

(1) من كتاب رأس المال، نقلا عن، سعد الله، محمد سالم، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق ، ص89- 90.

(2) خريسان، باسم علي : ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص89- 90.

عمق التوسير قراءته للنزعة الماركسية المجارية للنزعة الفرودية الاقتصادية فقد هاجم ماركس في (رأس المال) النظام الاقتصادي التقليدي لأنه منطلق من مصلحة الفرد أولا وبناء ملكيات خاصة لا شأن لها بالمجموع ثانيا[1].

لقد حاول التوسير تحديد فكر ماركس وقراءته انطلاقا من علوم عصره المتشعبة بالروح البنيوية وذلك بغض النظر عن مدى تلاؤم الماركسية مع البنيوية وعن مدى بنيوية المادة التاريخية وأيضا عن تبني ماركس للمصطلحات البنيوية وملامح هذا المنهج النقدي دون وعي منه[2] وقد حاول التوسير تنقية ما لحق بالماركسية من شوائب وتحريفات أساءت لها، فقد كانت محاولات الكتاب في الماركسية جاهدة للتوفيق في تفسيراتهم بين الماركسية وبعض المذاهب الفلسفية البرجوازية والتي كانت مرفوضة من الماركسية، فكان موقف التوسير من هذه التفسيرات اعتبارها خيانة للماركسية فهي قد أفقدتها طابعها العلمي الموضوعي المميَز[3].

استطاعت قراءة التوسير الجديدة لماركس أن تحول الايديولوجيات إلى مجموعة خطابات لغوية لاستطاعته تحليلها مستعينا بطروحات سوسير اللغوية حول الدال والمدلول، فقد أيدت هذه القراءة الجديدة الممارسات الايديولوجية بالقدرة على مناقشة الخطابات اللغوية فضلا عن عملية نشوئها لخدمة توجهاتها[4].

---

(1) سبيلا، محمد :مخاضات الحداثة، مصدر سابق، ص257.

(2) سعد الله، محمد سالم :الاسس الفلسفية لنقد نابعد البنيوية، مصدر سابق، ص145.

(3) ابو زيد، احمد : الطريق إلى المعرفة، مصدر سابق، ص122.

(4) مكدونيل، ديان : مقدمة في نظريات الخطابة، مصدر سابق، ص95- 96.

وقد اتضحت الملامح البنيوية في فكر التوسير على شكل ملمحين أساسيين أولهما مفهوم الاشكالية، فالاشكالية في نهايتها هي بنية فكرية ويقول التوسير أن ماركس بطروحاته انتقل عبر تطوره الفكري من اشكالية فكرية ذات نزعة إنسانية مثالية الى اخرى علمية، وهذا يعني انتقال من بنية إلى أخرى فهو انتقال من الايديولوجيا إلى العلم ومن الذات إلى البنية، أما الملمح الثاني فهو يتجلىفي تأويل التوسير للمجتمع عند ماركس باعتبار أن المجتمع تصور بنيوي وهذا المجتمع ما هو الا بنية كلية متألفة من بنية تحتية اقتصادية وأخرى فوقية متألفة من بنية سياسية وأخرى ايديولوجية(1).

ومن خلال هذه القراءة الجديدة لماركس نستطيع أن نميز أن التوسير وجد بديلا لما رفضه من الماركسية التي كانت سائدة فهو قد أكد في قراءته على ضرورة إلغاء مفهوم النزعة الإنسانية لأنه مفهوم ايديولوجي بعيداعن العلم وراجع الى المرحلة المثالية للماركسية لانه يتضمن تطوراً مثالياً من شأنه طمس المحرك الحقيقي له، أي الصراع الطبقي وبنياته الموضوعية، لأن الخصم(البرجوازية) قد استعملته لإخفاء الصراع الطبقي(2).

أما رولان بارت (1951 – 1980) فقد جاء بطروحات جديدة تشكل امتدادا لمن سبقوه من مفكري البنيوية في معركتهم ضد البرجوازية لتشمل مساحة جديدة في المجال البنيوي هي ساحة الأدب مستعينا بذلك بالمنهج اللغوي البنيوي، فقد شغلت طروحات بارت النقدية حيزا كبيرا من النقد العالمي الحديث لما تحمله من معطيات متنوعة وغير مستقرة (بسبب خضوعها لمزاج بارت الفكري

---

(1) سبيلا، محمد: مخاضات الحداثة، مصدر سابق، ص257- 258.

(2) الداوي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ب.ت، ص32.

المتقلب)، فقد مرت طروحات بارت وفلسفته اللغوية الجديدة بمتغيرات عدة، فقد كان سعيه حثيثا لتخليص الأدب والأفكار من البلاغة الزائفة ومن كل تركيب لا لزوم له، فقد رأى بارت أن الأدب لا يعبر عن الواقع الحقيقي لكون هذا الواقع يمثل انعكاسا لايديولوجيا البرجوازية التي صنعت الواقع على شاكلتها فضاعت الشفرة التي انطوت على قيم هذا الواقع مما جعل الأدب لا يمثل قيم الواقع الحقيقي[1].

قدم بارت طرحا جديدا سمي بموت المؤلف مستعينا بالرؤية البنيوية للذات لتوجيه ضربة غير مباشرة للبرجوازية من خلال الأدب، فهو يرى بأنه إذا كانت هي منظومة قائمة بذاتها فالفكر هو نتاج اللغة فالمؤلف ما هو إلا نتاج اللغة لا أكثر، بمعنى آخر أن النص الذي يضعه المؤلف هو من تأثير اللغة لا بتأثيره هو، وبهذا تكون اللغة هي المتكلمة وليس المؤلف، وقد ترتب على موت المؤلف ميلاد النص أو الكتابة[2].

اتسمت هذه المرحلة من البنيوية بالتركيز على ماهيةالكتابة ووظيفتها والنظر إلى المظاهر الحياتية المختلفة على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي لا الاصطلاحي والوظائف اليومية من عادات اجتماعية وغيرها من وظائف الحياة كلها تتحول في مفهوم رولان بارت إلى أساطير يتعايش معها الناس وتصبح أفكاراً لهم تتسم بالضرورة والاستمرارية[3] وأيضا انتقل وعي الكتابة مع بارت إلى وعي فكري واتسمت لغة الكتابة بأنها لغة غير بريئة فهي لا تعكس الواقع فحسب بل إنها في

---

(1) ينظر، فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد، مصدر سابق، ص249- 255.

(2) ينظر، يفوت، سالم: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، بيروت، دار الطليعة، 1999، ص39.

(3) ينظر، الخفاجي، رنا حسين هاتف، الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص83- 84.

الواقع تشكله على صورتها بوصفها الحامل المتحول اجتماعيا أو المشفر بطريقة الحياة الموافقة على تلك القيم وتأكيد وتعزيز طبيعة تلك الطريقة في الحياة فالكتابة مجرد وسيلة للاتصال وليست طريقا مفتوحا يمر خلاله هدف النطق فقط بل هي وعي فكري يحمل قيما اجتماعية واقعية ممزوجة باللغة ودلالاتها،[1] كما أن بارت يرى أن الآخر (المتلقي) له دور كبير في فهم الدلالات في النص، فالمتلقون أحرار في فتح أو إغلاق عمليات النص الدالة دون مراعاة للمدلول وفي أخذ متعتهم من النص حينما يتجاوز المعنى الشفاف الواحد[2].

عمل بارت على تطوير مفهوم (جاكبسون الشكلاني في (البنية المزدوجة) والذي فسره جاكبسون (بالأوضاع الخاصة للعلاقة بين الرسالة والشفرة) وفيه يفسر بارت المعاني المزدوجة للكلمات في كتابه[3].

ولم يقف دور بارت عند ذلك فقط بل عمد الى تطوير حقل السيمولوجيا الذي أشار له سوسير في طروحاته اللغوية، فلم يعر بارت اهتماماً كبيرا في أعماله النقدية للتحليل البنيوي لاسيما في كتابيه (الاسطورة اليوم) و (مدخل إلى التحليل البنيوي السردي) بل كان شديد الميل نحو التحليل السيميائي، بحيث يمكننا أن نقول أن بارت في تبنيه للبنيوية لم يكن يعني منه سوى طريقللوصول من خلاله إلى السيميائية ومما يؤكد ذلك أن بارت في مقتبل العقد السبعيني من القرن المنصرم تحول بشكل مباشر إلى مرحلة ثالثة هي ما بعد البنيوية وعندها هاجم البنيوية بانتقادات لاذعة واصفا إياها بالسذاجة[4].

وبهذا فإن دراسة بارت للمنهج البنيوي لم تكن دراسة خالصة بل إنها كانت مستمدة عمن سبقوه من نقاد بدءا من ثنائيات سوسير في اللغة والكلام

---

(1) هيجل، مدخل إلى علم الجمال، مصدر سابق، ص99- 100.

(2) سلون، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ت، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1996، ص114.

(3) الخفاجي، رنا حسين، الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص86.

(4) جاكبسون، ليونارد: بؤس البنيوية، مصدر سابق، ص194.

مرورا بالشكلانية ومفاهيم ليفي شتراوس في علم الإنسان وغيرهم ممن سبقوه، ويتميز بارت عنهم بأنه متنقل ومتغير وغير مستقر في مزاجه الفكري مما دفع النقد العالمي الحديث الى الإفادة من معطياته المتنوعة ذات الصبغة البنيوية وما بعدها من المناهج النقدية المعاصرة.

أما ميشيل فوكو (1926 – 1984) فرغم اصراره الشديد على إنه لا ينتسب الى البنيوية إلا أنه بنيوي، فقد عمل فوكو على تحليل الخطابات ومكوناتها التي خلقت المعرفةعبر مراحل مختلفة من التاريخ،وقد توصل الى مجموعة من الدلالات اسهمت في قراءة النصوص وتجريد الخطابات وتعريتها وتلمس أوجه الحقيقة....فقد ركز فوكو في طروحاته على البنى المهمشة اجتماعيا لمعرفة طرائق السلوك الغريب وأشكال العقاب والتعذيب والسجون والملاجئ وحتى ظاهرة الجنون والمستشفيات، محاولةً منه للوصول إلى كيفية معالجة الانحراف وسلوك القائمين عليه من خلال حقبة تأريخية معينة،فقد قسم ميشيل فوكو في كتابه (الكلمات والأشياء)[1] تاريخ الفكر الأوربي إلى ثلاثة حقب متتابعة تتعاقب على أساس من انقطاعات معرفية تنتقل بها المعرفة من حقبة تاريخية الى اخرى،فالحقبة الأولى تتمثل بعصر النهضة والذي يستمر من القرن السادس عشر إلى منتصف القرن السابع عشر والقائم على مقولتي التشابه والتماثل، أما الحقبة الثانية فهي تتمثل بالعصر الكلاسيكي والذي يؤرخ ميشيل فوكو بدايته فتطور اللحظة الديكارتية في منتصف القرن السابع عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر وكان قائما في النظام القائم على نظرية التمثيل.

أما الحقبة الثالثة والأخيرة فهي العصر الحديث والذي يبدأ من نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر بظهور مفهوم الإنسان والتاريخ، أي الإنسان من حيث هو ذات تاريخية ، وهذا العصر نشهد نهايته مع إعلان ميشيل فوكو موت الإنسان[2].

---

(1) سبيلا ، محمد: مخاضات الحداثة، مصدر سابق، ص258.

(2) خريسان، باسم علي: ما بعد الحداثة،مصدر سابق، ص100- 101.

فقد رفض فوكو مفهوم الإنسان المنتج لينصرف نحو النصوص المنتجة لأنه يرى أن هذه النصوص إنما تنشأ خارج السياق التاريخي والإنساني وهي نتاجات معرفية وثقافية، أي بمعنى آخر أنه انصرف لتوضيح العلاقة بين الفكر واللافكر (الوعي واللاوعي) لينصرف بعد ذلك إلى دراسة الأبنية اللاواعية التي تسهم في خلق البنية المعرفية[1].

أما توجه فوكو بنقده للسلطة كان انطلاقا من منهجه الأركيولوجي، الذي لا يؤمن بمركزية الهيمنة ولا يخضع لرقابة المؤسسة السياسية فهو لم يحارب السلطة لذاتها إنما حاول تفكيك أنماط وجودها عبر مسيرة العقلانية الأوربية وكان هدف فوكو من وراء ذلك هو اعتماد مفهوم جديد للسلطة لا ينطلق من مبدأ فرادة القوة بل منح علاقات القوى المتعددة المجال لممارسة فعالياتها انطلاقا من نقطة لا حصر لها، وهذا حسب منهجية فوكو سيدفع إلى إنعاش الفعل الاجتماعي ويقود إلى حيوية دلالية متواصلة على أصعدة مختلفة[2].

تناول ميشيل فوكو في طروحاته الجنس بوصفه وسيلة لتوسيع السلطة التي لم تعد محصورة في المؤسسة السياسية بل امتدت لتشمل العلاقات الاجتماعية المركزة على أنساق الذات الإنسانية كالنشاط الجنسي واللذة والألم وغيرها من النشاطات الحيوية الإنسانية التي تعد حسب رأي فوكو شكلا تاريخيا للخطاب وجوهرا محددا لهوية الفرد ومنزلته الشخصية ونظاما مركزا وصولا إلى مرحلة إشباع الرغبات والتصدي لمحاولة إنكار الذات[3] محاولا بذلك أن ينقل النشاط

---

(1) ينظر، الخفاجي، رنا حسي هاتف: الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص65.

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) اوبيرورس، بول رابيزف: ميشيل فوكو مسيرة فلسفية، ت. جورج أبو صالح، مركز الأنماء القومي، بيروت، ب.ت، ص153- 154.

الجنسي بوصفه نشاط جسدي غير منظم إلى عالم جنسي خاص ينظم سياسة الجنس بوصفه منظومة متكاملة قادرة على إنتاج الخطابات المعرفية.

لم يستمر تأثير المنهج البنيوي طويلا في طروحات فوكو خصوصا في المرحلة التي تراجعت فيها البنيوية في فرنسا، فقد عمد فوكو إلى تبني منهجا جديدا للتفكير وهو علم الأنساب (الجينالوجيا) بعيدا عن البنيوية وعلم الآثار والحفريات (الاركيولوجيا) فهو في هذه المرحلة قد ابتعد عن دراسة الأنساق أو البنى التي تشكل ظواهر المجتمع متجها إلى النزعة التفكيكية لما بعد البنيوية في دراسة أشكال التاريخ لرصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر ومن ثم تحليل أسباب سيطرة بعض الموضوعات على تاريخ محدد دون غيرها وبهذا نستطيع أن نميز أن ميشيل فوكو كان متنقلا في أفكاره وطروحاته ما بين البنيوية وما بعدها، وأيضا لابد لنا من الإشارة إلى أن فوكو بطروحاته عن القوة استطاع أن يضع حدا لقوة الميتافيزيقيا بكل أشكالها (بعد أن كانت مع الحداثة تشكل سلطة قمعية تكبح جماح من لا يخضع لها انطلاقا من تأكيدها على وجود أصل أزلي للأشياء وماهية ثابتة لها بتبنيه علم الأنساب الذي استطاع من خلاله تجميد سلطة الميتافيزيقيا وتفكيك دعائمها السلطوية المتفردة).

ثالثاً : ما بعد البنيوية

المنهج السيميائي :

ارتبط المشروع السيميائي باسمي العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير 1857 – 1913) والفيلسوف الأميركي (تشارلز سندرس بيرس 1862 – 1914)، فأغلب الدراسات تشير إلى أن أول من بحث بالسيميائية المعاصرة هو (سوسير وبيرس) وكان كل منهما مستقلاً برأيه ومنفصلاً عن الآخر انفصالاً تاماً إلى حدٍ ما.

آكد (سوسير) في نظريته اللغوية على تجانس وتآلف الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي وارتباطها بعلم واحد، أطلق عليه اسم (السيميولوجيا Semology)، وهو علم قائم على دراسة العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، وأيضاً دراسة معاني الكلمات تأريخياً، إضافة الى دراسته لتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجال [1].

أما (بيرس) فقد أطلق على هذا العلم تسمية السيميوطيقا والتي تميل إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصورة والألوان [2]، وتعتبر طروحات (بيرس) غاية في الأهمية والتعقيد في المشروع السيميائي، ولكن نظرته للعلامة وفاعلية وظائفها الدلالية لا تختلف عن الطرح البنيوي الألسني، إذ يرى (بيرس) أن العلامات تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معاً [3].

فيرى (بيرس) أن العلامة كيان ثلاثي يتألف من المصورة (وتقابل الدال) والمفسرة (وتقابل المدلول) والموضوع (وهو لا يقابل شيئاً) [4]، فيقول (بيرس) أن العلامة (الممثل) هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين [5]، ومن خلال هذه العلاقة بين هذه العناصر المكونة للعلامة، تؤدي العلامة معناها. علاوة على أنها تحدد بدقة متناهية طبيعة العملية السيميولوجية (السيميائية).

---

(1) يُنظر : كيروزيل، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت : جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1980، ص287.

(2) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله، جدلية التلقي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص164.

(3) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص179.

(4) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص164.

(5) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص179.

وعلى وفق هذه العلاقة بين الدال والموضوع (الدال والمُشار إليه)، صُنفت العلامة إلى ثلاثة أنواع وهي :

أولاً : العلامة الأيقونية أو الصورية — وفيها تكون العلاقة بين الدال والمُشار إليه (الموضوع) علاقة تشابه، كما في رسم الصور الشخصية [1].

ثانياً : العلامة المؤشرية — وفيها تكون علاقة الدال بالمشار إليه علاقة نسبية منطقية، كأرتباط ارتباط النار بالدخان [2].

ثالثاً : العلامة الرمزية — وفيها تكون العلاقة بين الدال والمشار إليه، علاقة عرفية غير معللة، فهي علاقة تعبر عن الموضوع عبر الأعراف التي غالباً ما تقرن بالأفكار العامة [3].

يُعنى المنهج السيميائي بدراسة حياة العلامات (اللغوية وغير اللغوية) في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التي تحيل ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع [4].

فالسيميائية تنتمي إلى البنيوية في أصولها ومنهجيتها، فالبنيوية منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة [5].

---

(1) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص165.

(2) حسام، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000، ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ص35.

(3) إبراهيم، عبد الله : معرفة الآخر، مدخل على المناهج النقدية الحديثة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص82،

(4) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، مصدر سابق، ص18.

(5) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الفني، مصدر سابق، ص178.

تعود جذور السيميائية الى قدماء اليونان في اهتمامهم بالإشارة غير اللغوية في أنظمة التواصل، فقد عدوا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص وتأويل دلالاته، فمن القضايا التي تعرض لهاأفلاطونفي محاوراته عن سقراط، موضوع اللغة ومدلولها، فقد كان اتجاهه صوب العلاقة الطبيعية الذاتية مدعياًأن تلك الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في نشأتها الأولى ثم تطورت اللغة ولم يعد من اليسير أن تبين بوضوح تلك الصلة أو نجد لها تحليلاً وتفسيراً [1].

إما (أرسطو طاليس) فقد قدم أول تفريق بين اللغة والدال والمدلول في قوله (إن الألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت) [2]، وقد أشار (رينيه ديكارت 1596 – 1650) في طروحاته إلى المشروع السيميائي، في كيفية إدراك العلامة من خلال مشاركة الحس والعقل معاً حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية، مع خضوعها لمؤثر الملاحظة والتجربة معا [3]، وذلك من خلال إشارته إلى أهمية الحواس والأعضاء الحسية في استقبالها للمؤثرات الصوتية والمرئية.

برزت السيميائية بوصفها منهجاً نقدياً في ستينيات القرن العشرين (بعد انحسار البنيوية نتيجة انغلاقها على النص) كمنهج يبحث عن مولدات النصوص وتوالداتها الداخلية والبنيوية ويبحث بجد عن أسباب التعدد ولا نهائية الخطابات

---

(1) عمر، أحمد مختار : علم الدلالة، ط1، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982، ص18 .

(2) الناصري، ماهر كامل نافع فرمان : العلاماتية في رسوم محمد مهد الدين كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003، رسالة ماجستير غير منشورة، ص20.

(3) عباس، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987، ص83، مصدر سابق، ص29.

والبرامج سعياً لاكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية الكامنة وراء وحدة نصوص مبعثرة ووراء كلية جمل وأشكال مختلفة [1].

تمثلت السيميائية كمنهج نقدي في اتجاهات متعددة وذلك تبعاً للوجهة التطبيقية وقد برزت في كل من هذه الاتجاهات أسماء لامعة في سيرة النقد السيميائي، فقد ذهب (رولان بارت وبييرجير وغريماس وكورتيس) إلى أن دراسة الأنظمة الدالة تكون من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملامسة للنص [2].

فيرى (بارت) (على سبيل المثال) أن النص الأدبي ليس نتاجاً بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة وتأويلها [3]،

وقد عَرَف (رولان بارت) السيميائية بأنها علم الأشكال وهي تدرس الدلالات بغض النظر عن محتواها، وأن آلية السيميولوجيا تسلم بالعلاقة بين الدال والمدلول وهي علاقة تكافؤ [4].

وقد ذهب فريق آخر من أعلام السيميائية وكان يترأسهم جون مونونا إلى أن السيميائية هي دراسة لأنظمة الاتصال عامة، اللغوية منها وغير اللغوية، وكان فحوى دراستهم، أن الإشارة هي الأصل الذي يجب أن تفسر الظاهرة في ظله [5].

---

(1) حسام، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، مصدر سابق، ص11.

(2) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، المصدر السابق، ص19.

(3) علاء، محمد : النقد ودلالاته، نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة والإعلام، سوريا، دمشق، 1996، ص19.

(4) بارت، رولان : أساطير، ت : سيد عبد الخالق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص40. نقلا عن، ماهر كامل نافع فرمان الناصري : العلاماتية في رسوم محمد مهد الدين، مصدر سابق، ص9.

(5) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، مصدرسابق، ص19- 20.

أما الاتجاه الثالث فقد ضم عدداً من المفكرين أمثال (جوليا كريستفا وأمبرتو ايكو) بتوجهاتهم التي جمعت بين الاتجاهين السابقين، أي بين الرمز اللغوي وغير اللغوي، فقد عرفت (كريستفا) السيميائية بأنها (شكلنة وإنتاج النماذج) [1]. وتقول (جوليا كريستفا) إن النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون أو كما يرغب الشكليون الروس وإنما هو عدسة مقعرة لمعانٍ ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة [2].

تعتبر السيميائية دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال، من أجل تحقيق معرفة دقيقة للمعنى، وأنها بهذا المعنى تؤكد المضمون ولا تنفيه وهي بهذا تعتبر من المناهج مضمونية الهدف، والسيميائية تبنى على خطوتين إجرائيتين هما التفكيك والتركيب، فالسيميائية عبارة عن عملية التحليل والتركيب وتحديد البنيات العميقةوراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي [3]. والنقد السيميائي قريب جداً من النقد البنيوي ولكنه أيضاً آشبه إلى حدٍ بعيد بالنقد الجديد، فهذا يرتبط بالفكر المعاصر في تركيزه على حياة العلامات في النص ومعالجتها شكلانياً وهو بهذا يقترب من النقد الجديد في اعتباره للنص كياناً مغلقاً على نفسه لا يحيل إلى خارج ذاته، والنقد السيميائي يرى نفسه جزءاً من الدراسات الثقافية، فهو يؤكد تأكيداً حاداً على

---

(1) كريستفا، جوليا : الدلائلية علم نقدي، ت : محمد البكري، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1، لبنان، 1988، ص618.

(2) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، مصدر سابق، ص19- 20.

(3) حسام، بلاسم محمد : التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، مصدر سابق، ص11.

أهمية القارئ، وبهذا يتصل بنقد استجابة القارئ أو ما تسمى بنظرية الاستقبال أو القراءة والتلقي [1].

ولكن بالرغم من المسيرة الظاهرة للنقد السيميائي والمتميزة بالجدية، إلا أنه لم يتمكن من تشكيل منهج متسق ومتكامل، ويعزى سبب ذلك إلى أن المنهج السيميائي شأنه شأن المناهج النقدية الأخرى اكتسب ايجابيات وفقد أخرى، فمن المآخذ التي أخذت بها السيميائية هي اعتمادها بالدرجة الأولى على المعطيات الإجرائية للمنهج البنيوي (من خلال إن معظم الدراسات السيميائية نهجت منهجاً شكلانياً يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية) [2]. وأيضاً من المآخذ الأخرى والكبيرة هي تشعب آراء وطروحات منظريها وتعددهم.

ومن خلال ما تقدم يمكن استعراض دراسة تحليلية للملامح السيميائية في الرسم العراقي المعاصر، عبر دراسة المعالجات الفنية على مستوى المنظومات العلاماتية ودرجات اشتغالها في الخطاب الجمالي البصري الذي لا يعد نزهة وليس هدفاً سهل المنال، فالمنحنى الدلالي في المنجز التشكيلي يكتنف بطاقة ما هو كيفي فيه فضلاً عن عدم الامكانية المطلقة في تبويب المنحنى الدلالي للمنظومة العلاماتية في الخطاب البصري، اذ ان ما هو ذاتي يشكل فعالية وأثر كبير في هذه الخطابات وان المنطق الجمالي غير منطق العلوم الطبيعية وتموضعاتها فالرمز الجمالي رمز تمثيلي اشكالي متحرك وليس رمزاً استدلالياً، رمز تمثيلي محمل بالاستبطانات الداخلية وخزين لمحولات لاشعورية شخصية وجمعية بل هو بنية معقدة ومركبة بوصفها تجربةً خبراتية معرفة ووجداناً وإداءاً، والاتفاق على هذا

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص185.

(2) المصدر نفسه، ص185- 186.

الرمز التمثيلي اتفاقاً نسبياً وليس كالرمز الاستدلالي وامكانية الاطلاق فيه.. فضلاً عن ذلك اقترانه بالذائقة وتحولاتها ، بل ان هناك جملة من الانزياحات والطروحات النقدية والتنظيرية التي يمكن لها ان نقّوض الكثير من المسلمات والتصنيفات مع تنوع الافرازات والبدائل الصناعية والتقنية في عالم التشكيل الجمالي البصري، مما يعّقد من اشكالية العلاماتية في المنجز التشكيلي وبالمحصلة تعدد الاتجاهات السيميائية المعاصرة كالسيمياء التواصلية لدى (برينسسس) و (مونان) والسيمياء الدلالية لدى (رولان بارت) والسيمياء الثقافية لدى عدد من العلماء الروس.

ان هذه الدراسة تبحث في مقاربات سيميائية تعنى بحياة العلاماتية في السطح التصويري كبنية شكلية وبقدر ما تتوفر الدلالات المهمة في حياة العلامة بشكلها المستقل فلها منظومتها العلاماتية مع بقية العلامات الاخرى والتي تشكل معها نظاماً كلياً له تاثيراته التعبيرية والرمزية والجمالية والوظيفية... ومثال على ذلك، تصور ان احد الألوان وليكن اللون الأحمر تم سحبه من احد الخطابات البصرية الى خطاب بصري آخر واستبدال احد الألوان الأساسية في المنجز الثاني وليكن اللون الأزرق ليحل محل اللون الأحمر.. تصور ماذا يحدث..؟.. لابد ان يكون هنالك اهتزاز في منظومة كل خطاب بصري – ذوقياً – وظيفة.. خطاباً.... اذ يشكل اللون علامة ذات دلالات وعلاقات، اذ سوف تتغير جدلية أو حوارية الخطاب وآليات التلقي.

ان الفنان (شاكر حسن آل سعيد) يولي عناية فائقة بطوبغرافيا السطح التصويري في منجزاته التشكيلية ومنها نقل ايحاءات المحتوى المضاميني والشكلاني للجدار بوصفه منظومة انعكاسية لمحمولات شعورية ولاشعورية للـ (نحن) وبذا فهو يكثف أكبر قدر من استخداماته للمعالجات التقنية في سطحه

التصويري عبر تراكمات طبقية فوق هذا السطح مستخدماً تقنيات الصب والحز والتقشيط والتقطير فوق سطحه التصويري بوصفه بوتقة لمحمولات من انعكاسات وتحولات الزمن.. الطقس.. المناخ.. ليغدو عندئذ عرضه للتهرىء والتشويه فضلاً عن وصفه وعاء تترشح فيه جميع مخزونات الكبت الاجتماعي كحاجات.. نفسية.. روحية.. بل وحتى جنسية... فالجدار سطحاً مجانياً يعد أصلاً اعلان للمسكوت عنه.. فضلاً عن اشتغالاته السيميائية في مجال الاوفاق ومنها ما تم تنفيذه باللون الابيض واللون الاسود في حين تم معالجة اوفاق اخرى عبر التحزيز كما في تقنية الجدار..والوفق نظام على شكل جدول يتضمن حروف وأعداد ليبلور منظومات علاقاتية بين الحروف والأعداد تقوم بين مركز الوفق ومحيطه والأوفاق على تسعة أنواع وتعد دالة ايقونية تجمع بين الأعداد بوصفها دالات زمانية والحروف بوصفها دالات مكانية اذ يعتقد بوجود علاقة بين قدر وطالع ورزق الانسان طبقاً لما يترتب على طبيعة العلاقة بين الحروف والأعداد بوصف الانسان كائن يؤمن بوجود قوى اخرى تتحكم بوجوده ومصيره.. وعلى الرغم من استخدام الوفق بدلالاته الرمزية الا انه يمنح المتلقي توظيفاً شكلانياً بوصفه نافذة ما يعمّق احساس المتلقي بكتلة الجدار.. اذ انه جدار بنافذة كمنظومة علاقاتية شكلانية.

ان (شاكر حسن آل سعيد) يستخدم منظومته الاشارية بشكل فاعل بل وصادق فهي انعكاس لتجربته الروحية الصوفية وتجاربه التأملية والجمالية والشكلانية الاخرى، وغالباً ما يستخدم كلمة (محمد) فوق سطحه التصويري لدلالاتها بالرسول الكريم (ص) وبما يمنح الخطاب هويته الشرقية والاسلامية طبقاً وتوجهاته الروحية وهي مفردة تقوم على شكلانية سيميائية تتموضع على علامة (×) وان حرف الميم يعرف عادة بوصفه حرفاً ناطقاً حاراً يابساً تكتنفه

بعض رطوبة في حين ان حرف الحاء يعد حرفاً ميتاً بارداً مائياً وحرف الدال حرفاً ناطقاً يدل على الحكمة، فضلاً عن استخدامه للنقطة بوصفها أصغر جزء يشكل أساس في بنية الموجودات وهي عند (لايبنتز) تشكل مونادات.. وان (شاكر حسن آل سعيد) يعد ذو تأثيرات كبيرة على كم من الرسامين العراقيين خاصة في توجهاته في مجال الرسم الاشاري الذي تشتغل على شاكلته الفنانة (هناء مال لله) في تجاربها الأخيرة، فان موجوداتها العلاماتية مصفوفات لبنى رياضية تجريدية أقرب منها الى دلالة جمالية مكانية تشكل بنية نصية لملاذ تنغمر فيه الذات استبطانياً كشكل من أشكال الإغتراب الروحي والمكاني معاً اذ يفضي ما هو ذاتي فيه الى ما هو متعالي.. متسامي.. موضوعي لتتحد الذات مع موضوعتها المتسامية كذات عارفة.. وهي معالجات لنظم سيميائية تهتم بجماليات طوبغرافية السطح التصويري وتراكمات معالجاته التقنية لنظم أقرب منها الى بيئات رياضية مبرمجة تشتغل مع مسميات ان كل شيء قد خلق بقدر.. بيئات فاضلة.. منظومات علاماتية تختزل نفسها اذ تتحرى في التجريد لتمسي منظومات علاماتية مفاهيمية أقرب منها الى شكل القوانين الأصلية.. ونظم الكون الاولى.. تشبه مصفوفات – خلايا النحل – التي تحمل كل مسميات الحسابات القدرية المبرمجة الدقيقة ومثل هذه المنظومة العلاماتية الفارقة في خطاب (هناء مال لله) هي غيرها لدى (هاشم حنون) مثلاً اذ ان سيميائية منظومته الدلالية انما تقوم على التفكيك وهي منظومة تعكس مقدار التفكك البنائي علاماتياً ليشكل بنية نصية دالة باثة في التوجهات الكلية لأسلوبه الغني في تجاربه الاخيرة، فملاذاته البنائية ذات الجذر الذاكراتي لمرجعياتها الطفولية المشوبة بالبكرية والشفافية والمفرطة بالخوف أيضاً.. انها بنى نصية تتماهى مع فضاءاتها مكونة نظاماً سيميائياً يبين حجم التيه والتبعثر الذي يكمن في

شخصية الفنان في حين ان النظومة السيميائية لدى (كريم رسن) منظومة تستشف علاماتها من الاسطوري الذي لا تطمئن اليه الروح ابداً.. سيميائية موزعة في خريبة التأريخي والاسطوري معاً بتوصيفاتها الدرامية في ذلك التيه الذي نمتد فيه جميعاً عبر وهم المقولات والمصفوفات المقدسة.. في تلك العلاماتية التاريخية التي تتحايث بأسئلة استفهامية كبيرة لا ينتج عنها الا سيل من العبثية والدوران في دائرة مفرغة لعالم معاصر يستمد جذوره من حجم هذا التيه كله في هذا الذي حقيقته مقولات وهمية لكل ما هو لا أصلي ولا تأريخي.. لكنها تشكل قوى ضاغطة.. انها منظومات علاماتية تضغط متماهية في الحاضر اذ توغل عميقاً في حفرياتها من السطح التصويري مؤلفة سطحاً اقرب منه الى سيميائية ليثوغرافيا الروح التي تستيقظ ابداً بالحفر.. النبش.. كما في الرقم الطينية المحزوزة.. وفي ذكريات وخرائط خنادق المقابر الجماعية المعاصرة جداً والأنفال من تاريخنا الحديث جداً الذي يحتفي في بحبوحة من السعادات الخداعة، في حين تأخذ المنظومة العلاماتية لدى (راكان دبدوب) سمة حفريات لا تعكس الا مقدار الكبت الكبير اذ يتفجر في بعض منافذ رخوة لتشكل هذه البؤر من الحفريات بنية علاماتية دالة اسلوبياً في خطابه البصري والتي لا تنفصل بشكل او بآخر عن دلالات لحاجات جنسية.. وبرأئي ان سيميائية السطح التصويري هي تاريخية سيميائية الروح.. الروح الانسانية.. بل ذات الفنان وذات العالم نفسه عندما يغدو قضية وضميراً انسانياً، فالفنان في الفلسفة الرمزية لدى (سوزان لانجر) لا يعكس وجدانه فحسب انما يعكس الوجدان البشري.. وبذا فان تشققات وتعرجات وحزوز السطح التصويري لدى (شاكر حسن آل سعيد) انما توضح مقدار مكابدات فنان صوفي من صراع بين كثافة التفاصيل والحيثيات الصغيرة من هذا العماء اليومي وبين ذلك المطلق من التجريد.. بين الحاجات الثانوية الزائلة

وبين التوحد مع الذات الإلهية اذ تزخر في نعيم دائم.. انها شقوق وتصدعات تعكس سيميائية الروح وهي تتخلى وتتحلى وتتجلى في خطاباتها الصوفية اذ يتطلب ذلك صراعاً مريراً.. وبذا فان طوبغرافية والبثوغرافيا السطح التصويري يترك بصمات منظوماته العلاقاتية والتي هي بشكل او بآخر علامات لشكل الروح.

ان العلاماتية لدى (محمد مهر الدين) تشتغل مع السياق الاستقبالي طبقاً لنظرية القراءة اذ يعتمد ما يسميه بالفجوة.. فالمتلقي له دور كبير في ملىء فجوات قصدية من قبل الفنان ويعد الشكل الانساني في خطاباته البصرية تشكيلة علاماتية رمزية في معالجاته الرؤيوية فمن ما يسمى بتوجهات الرسم الاشاري.. ولعل قضية الانسان وما يتعرض له من الاستلاب والارهاب والقمع اليومي وسلب الهوية يشكل هاجساً انسانياً في خطاباته البصري.. وان كان (محمد مهر الدين) يصّعد من خطاباته عالمياً، الا انه معني أيضاً بالأنسان العراقي وما يتعرض له العراق من تقويض البنى التحتية من خلال أساليب الحرب والحصار.. اذ ان خطابه فضح للأنظمة الديكتاتورية والقوى الدولية التي تدعي الحرية والديمقراطية.. وبذا فان الانسان في خطاباته البصرية يشكل بؤرة نصية فاعلة وباثة معاً، والانسان بوصفه علامة قد تأخذ سياقات منظومة ايقونية او رمزية او اشارية تكتسب معناها من خلال البنى العلاقاتية مع العلامات الاخرى في خطابه البصري، اذ يفكك (محمد مهر الدين) المنظومة العلاماتية متوسماً بذلك التوجهات الفلسفية والستراتيجيات التفكيكية في زعزعة وتقويض أبنيته الجمالية التي تقوم على الاختلاف والمغايرة والاقحام في تغريبات هندسية متعالية لأجساد دون رؤوس او اجزاء من الايدي ذات اشتغالات اشارية فضلاً عن التكوين التفكيكي للبنية التصويرية العامة في منجزه التشكيلي على الرغم ان

المنظومات العلاماتية تتسم بضبابيتها وعدم منحها البعد الدلالي الواضح.. فهي انما تقوم على طاقة تأويلية تعرف عادة بالانفتاح الدلالي تأويلياً بما يجعلنا نستذكر بداهة التوجهات الرؤيوية المضامينية في خطابات الفنان (فرانسيس بيكون) وفي خطابات (ليزا الترك) اذ يشكل الانسان علامة تفضح جميع الممارسات القمعية وما يتعرض له الانسان من استلاب وكذلك الحال في الرؤوس النحتية لدى (اسماعيل فتاح الترك).. تلك الرؤوس المهشمة والممسوخة وكذلك الحال في الرؤوس النحتية الفخارية المشوهة لدى (علاء بشير) انها منظومات علاماتية تنفتح بدلالات رمزية سريالية هائلة، وان علامة (×) لدى (مهر الدين) هي بالتأكيد علامة رفض ازاء هذا الذي يحدث.. اذ ان للفنان مواقفه والتزاماته امام قضاياه المحلية والعربية والعالمية، بل أن الأشكال الهندسية في أعمال (محمد مهر الدين) غالباً ما يرافقها شخبطة من التخطيطات لتشكل علاقة رمزية للقلق الروحي لديه.. وهو عادة يبعثر ويفكك في التشكيلات البصرية لخطابه الجمالي مما يستدعي قراءة هذا الخطاب مرات عديدة وربما يتم ذلك عبر اساءة القراءة أيضاً انه يلاقح بين الهندسي والعضوي معاً، بين الملمس الناعم والخشن السمج معاً، في تركيبات جمالية ذات محمولات عدمية، فخطاباته تفضح هذا التفكك المبرمج له سلطوياً ودولياً، وهي دعوة لقاريء كفؤ يعيد قراءة الخطاب قراءة تأويلية تتوازى مع هذا المتعالي وغير المباشر، فضلاً عن استخداماته للأشكال المكعبة في لوحاته الفنية اذ يعد المكعب بحد ذاته طلسماً يحوي شيئاً ما.. وخزين للمسكوت عنه وغير المعلن وصورة من صور انغلاقنا على انفسنا.. وهو علامة رمزية لشكل البيت ذلك الكيان الذي يحتوينا كملاذ آمن نلوذ به من خطر الخارج خشية ان تذوب (الأنا) في جحيم (النحن).. وضمناً وتوجهات الرسم الاشاري لدى (مهر الدين) فانه يستخدم الكف عادة لدلالات اشارية فهي تشكل

ادانة للمتلقي في بعض خطاباته البصرية بوصفه ضميراً ميتاً أزاء ما يحدث يومياً من قمع واستلاب للهوية وكذلك في توظيفاته اليقظة للجسد بوصفه منظومة علاماتية فاعلة ومؤثرة في مخاطباتها وايحاءاتها الدلالية.. مع التنويه الى ان خطاباته تشتغل مع التوجهات العامة للفن المفاهيمي والكرافيتي في فنون ما بعد الحداثة ومعالجاتهم التفكيكية والتهكمية والجاهزية والفوتوغرافية في الخطاب البصري.

لقد وظف (جواد سليم) الاشكال المثلثة المستوحاة من النظم الزخرفية الشعبية بمرجعياتها الحضارية، فالمثلث المقلوب عادة علامة رمزية ذات دلالات جنسية ترتبط بشكل الانثى وطبيعة العلاقة بين هذه المثلثات ذات دلالات جنسية هي الاخرى تعود مرجعياتها الى الحضارة الرافدينية اذ ان (جواد سليم) كان ينقب أصلاً في عملية توظيف المنظومات العلاماتية بأشكالها المتعددة في منجزاته التشكيلية.

لقد وظف الفنان التشكيلي العراقي المعاصر ملامح سيميائية عديدة في خطاباته البصرية من خلال استلهامه للرموز الحضارية والدينية والشعبية.. وكانت بدايات الشروع بمثل هذا المشروع البالغ الحساسية مع دعوة جماعة بغداد للفن الحديث وحتى الآن.. فعلى سبيل المثال توظيف الأشكال الرمزية في البسط الشعبية من نقوش وعلامات كما في الشكل ( ) الذي تعود مرجعياته الى شكل الزقورة في جنوب العراق أو شكل النخلة ( ) أو المثلثات ( ) بدلالاتها الجنسية ومرجعياتها السومرية ورموز واشارات وايقونات اخرى عديدة.

المنهج الظاهراتي (الفينومينولوجيا) :

تعد الظاهراتية إحدى الأفكار الأساسية في فلسفة القرن العشرين، وما يجمع بين المفكرين الداعين لها هو لجوؤهم إلى المسعى الفكري نفسه أكثر مما يجمعهم وحدة المعتقد. فالظاهراتيون كانوا يرومون إلى معالجة المشكلات الفلسفية من خلال وصف كبريات أنواع التجارب الإنسانية مستندين بذلك على أن لكل تجربة من تجاربنا الإنسانية شكلاً خاصاً تقتضيه طبيعة الشيء الذي هي بصدد تناوله، بحيث يكون من الممكن تحليل بنية تجربة معينة للوصول الى خطاب نقدي قابل لأن يجيب عن التساؤلات المطروحة حول الشيء المذكور، ولفهم ذلك لا بد لنا من توضيح مفهوم شكل التجربة الإنسانية ذاتها.

والظاهراتية بوصفها فلسفة أو منهجاً عُدت مرجعية لعدد من الفلسفات والتيارات النقدية والفكرية التي تلتها لتؤسس مسارات خاصة بها من خلال طروحات أتباع هذا المنهج باختلاف توجهاتهم الأمر الذي جعلها تنقسم بداخلها فنتج عنها الظاهراتية الوجودية (والتي مثلها هيدجر وسارتر) والظاهراتية القرائية (التي مثلها غاستون باشلار) أما تأسيسها الأول فقد كان على يد الألماني (أدوموند هوسرل 1859 – 1938) الذي أراد أن يقيم منها علماً كلياً في العودة إلى الأشياء لإقامة قصدية الشعور مستفيداً من الكوجيتو الديكارتي[1].

انبثق المنهج الظاهراتي من الوجودية مع (جان بول سارتر J. P. Sarter1905_1980) ثم تبلور في فلسفة هوسرل وانتهى مع مبدأ القطيعة المعارفية

(1) الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2005، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ص1.

مع (غاستونباشلار)[1]. فقد طرح هوسرل في بداية القرن العشرين نظريته القائلة " أن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر " ذلك إن الوعي لا يكون مستقلاً وإنما هو دائماً وعي شيء ما، ويقول هوسرل، إن من الضروري تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء أكانت فلسفية أم حسية[2]، والناقد في هذا المنهج يقوم بتحليل الوعي البشري الذي استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر قابلة للدراسة[3]، فقد وضع هوسرل الخطوط الرئيسة للظاهراتية بوصفها مشروعاً معرفياً أو علماً كلياً يقينياً معتمداً بذلك على عدم الفصل بين نظرية المعرفة وفلسفة العقل، والاتجاه نحو دراسة الوعي البشري من خلال التعرف على البنية الضرورية اللازمة لأية تجربة ممكنة فهي تريد تجديد مفاهيمنا بإعطائنا إدراكات وانفعالات من شأنها أن تجعلنا نولد في العالم ككائنات في ذاتها[4]، فقد بدأ هوسرل نشاطه بتحليل الوعي الإنساني أي وصف العالم الملموس كما هو مجرب وعلى نحو مستقل من الافتراضات القبلية، فهو يعتبر أن الوعي هو فعل قصدي موحد ويعنى بالقصدي هنا إن الوعي وجه دائماً نحو موضوع أو شيء

---

(1) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، ، ص14 – 15.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص321.

(3) الجيلاوي، حلام : المناهج النقدية المعاصرة، مصدر سابق، ص15.

(4) الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص36.

ما[1]، أي بمعنى، أنت لكي تكون واعياً لا بد أن تكون واعياً بشيء ما فلا وعي من لا شيء.

استندت الظاهراتية في شأنها على مرجعيات متعددة ساهمت بإثراء طروحاتها وهي ممتدة إلى جذور عميقة تصل إلى الفلسفة اليونانية فقد عدَّ هوسرل الظاهراتية كمرحلة تطورية للفلسفة اليونانية وإن تلك الأفكار القديمة لم تهمل تماماً وإنما ظلت حية في أشكال متعددة ومذاهب متنوعة ما زالت قائمة حتى وقتنا الحاضر [2]، فقد أخذ من (أفلاطون) فكرة الماهية المجردة عن المادة لكنه اختلف مع أفلاطون في تفسير طبيعة هذه الماهية، فقد أصبحت في طروحاتهوسرل موجودة في الشيء ذاته وليس خارجه فهي كامنة في العقل، أي بمعنى آخر أن حقيقة الشيء عنده تلتمس الماهيات الموجودة داخلياً في أفعال الشعور القصدية التي يدركها الأنا بالحدس المباشر [3]. فهو قد انتقل في دراسة الكليات وحدس الماهيات الكامنة في الشعور إلى محاولة إقامة علم يقيني دقيق عليها يؤدي إلى معرفة صحيحة وشاملة.

وقد استمد هوسرل من الطروحات الديكارتية الشيء الكثير، إذ يقول " إن الفينومينولوجيا الناشئة قد تحولت عن طريق دراسة التأملات الديكارتية إلى

---

(1) من مقالة في جريدة العرب اليوم الأردنية، بقلم م. هـ. إبراهامز، اختيار وترجمة : إزراج عمر، العدد 20، 2008/9/25، مُقتبسة ومترجمة بتصرف من قبل إزاج عمر، من كتاب :

A Glossary of literary, Terms by M. H Abrahams.

(2) جيجن، أولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت : عزت قرني، دار النهضة العربية، القاهرة، 1976، ص196.

(3) الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص11.

آنموذج جديد من نماذج الفلسفة المتعالية "[1]، فبالكوجيتو الديكارتي الذي نص على مقولته المشهورة (أنا أفكر إذن أنا موجود) سعى (ديكارت) للوصول إلى الحقائق اليقينية مما دعا هوسرل الى البحث عن منهج يستهدف الكشف عن هذه الحقائق اليقينية والعمل على وصفها وتحليلها [2]. وذلك من خلال الرد الظاهراتي الذي أتى به هوسرل.

فأصبحت الكوجيتو الديكارتي بصيغة اشتقاقية جديدة عند هوسرل وهي (أنا أفكر: إذن فانا مفكر فيه) وتعد من صيغ العلاقة بين (ديكارت وهوسرل) وفي مسارات متعددة وبالأخص في ثنائية الذات والموضوع. والانعكاس التأملي الديكارتي " والذي هو تأمل لا يتخلى فيه الفكر لحظة واحدة عن مستوى تجربة الفرد العينية "[3].

تأثر (ادموند هوسرل) أيضاً بفلسفة (لايبنتز 1656 – 1716) ونظرية المونوداةالتي بدا فيها أن الحقائق الأساسية في الوجود ليست سوى مراكز للقوى ذات الطبيعة الروحانية والتي تماثل الحقائق النهائية والتي من خلالها حاول أن يفسر الوجود الإنساني بالعالم وعلاقة الفرد بالجماعة واكتشاف الصلة الرابطة بين الإنسان والوجود عامة، بالله عز وجل [4].

---

(1) هوسرل، ادموند : تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا، ت : تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1958، ص42.

(2) يُنظر : الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص16.

(3) بوبنر، روديلجر : الفلسفة الألمانية الحديثة، ت : فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص37.

(4) الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص17.

وقد أصبح الوجود لدى (لايبنتز) مجموعة من الأجسام الكثيرة المتنوعة يتكون كل منها من جواهر روحية مفردة هي الموناداة والتي يتم من خلال تجمعها أو تنافرها تحديد ماهية وحقيقة هذه الأجسام وكل تغيير يطرأ على المونادات هو تغيير داخلي بقوة روحية يدفعها تلقائياً للتأثير في غيرها [1].

ومن هنا لاقت الطروحات الفلسفية لـ(لايبنتز) استحسان هوسرلوبالأخص تلك التي تضمنت تطوير الذات، وعمل على وضعها بإطار جديد أفاد في تحديد معالم جديدة للظاهراتية.

كما قد أفاد هوسرل من آراء (إيمانوئيل كانت 1724 – 1804) في بحثه عن إمكانية المعرفة الإنسانية عامة ونقد العقل خاصة، محاولاً كشف دور العقل في عملية الإدراك، فمعرفة الأشياء لدى (كانت) معترفة بظواهرها وليس من سبيل لمعرفة جوهرها أو حقيقة ماهيتها [2].

ولا يخفى ما لـ(هيغل 1770 – 1831) أيضاً من دور مؤثر في ظاهرية هوسرل في ما تحمل طروحاته المثالية المطلقة والتي تقر بأن الفكرة موجود في ذاتها ولذاتها، وهي الحق في ذاته وكل ما يدخل في إعداد الروح بصورة عامة وهي الروحي الكوني والروحي المطلق [3].

كل هذا قد يساهم في تطور الظاهراتية على يد (ادموند هوسرل) فتطورت آراء (هوسرل) فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم

---

(1) محمد، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص35. نقلاً عن، الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص17.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص321.

(3) هيغل : فكرة الجمال، ط2، ت : جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص8.

الفرنسيان (ميرلوبونتي وغاستون باشلار والبولندي رومان انجاردن) [1]، وطورت أيضاً على نحو متنوع من قبل (مارتن هيدجر بألمانيا وهانيس جورج جادمرا) الذي أثرت به وبطروحاته بشكل كبير وعلى منظرين آخرين اهتموا بتحليل نشاط الوعي وفهم اللغة [2].

تبنى المنظر البولوني (رومان انجاردن 1893 – 1972) الذي كتب أغلب كتبه باللغتين الألمانية والبولونية وجهة نظر عامة للظاهراتية ومفاهيمها، وذلك في عمله النظري الخاص بكيفية فهم العمل الأدبي والاستجابة له، فقد قال (انجاردن) " إن العمل الأدبي يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفاته تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ والمعايشة هنا تعني نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ، ذلك أن النص لا يأتي كاملاً ممن يؤلفه، وإنما يكمل كمشروع دلالي وجمالي بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات " [3]. وهذا ما مهد إلى نشوء نظرية الاستقبال والتلقي فيما بعد. فمحاولة (انجاردن) ما هي إلاّ وصف الأشياء والظواهر والوعي، بوصفها جهداً ووجهاً لوصف الظاهرة كما تبدو لنا من خلال خبرتنا ووعينا بها، وبذلك يصبح الوعي وسيلة وهدفاً [4].

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص321.

(2) من مقالة في جريدة العرب اليوم الأردنية، بقلم م. هـ ابراهامز، مصدر سابق، ص9.

(3) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص321.

(4) الحسيني، السيد : الاتجاهات الفينومينولوجيا الحديثة في علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص78.

إذ أن الخبرة هنا هي التي تشكل الظاهرة وأسبابها سواء ما ارتبط منها بالسياق الإبداعي أو الإدراكي، ومن هنا تتضح خبرة الفنان أو المتلقي من أجل تشييد البعد البصري (الفنان أو الأديب) والمعنى فيما يخص (المتلقي).

وقد أراد (انجاردن) بذلك أن يتأسس البحث في الخبرة الجمالية (إدراكية كانت أم إبداعية) على البحث في العمل ذاته [1]، على اعتبار أن العمل الفني (أدباً كان أو فناً تشكيلياً) يعتبر كبنية مكتفية بذاتها دون البحث عن مرجع خارجي لها.

تمظهر النقد الظاهراتي وبشكل خاص في وصف نظرية وممارسة نقاد مدرسة جنيف، فقد درس أولئك أغلبهم في جامعة جنيف وجمعتهم الصداقة والتأثير المتبادل فيما بينهم، فضلاً عن مقاربتهم للأدب، فقد ضمت المدرسة (مارسيل ريمون وجان روسيه وجابيير رويشار وجورج بوليه) [2].

ويعتبر نقاد هذه المدرسة العمل الأدبي عالماً خيالياً يبدع من طرف مؤلف ويجسد نمط وعي المؤلف بشكل كامل، ففي مقاربتهم هذه (الأدب كعمل ذاتي) مثل نقدهم معارضة للمقاربة الموضوعية للشكلانية في تنوعها الأوربي والنقد الأمريكي الجديد، وتعود جذور نقد جماعة جنيف (من خلال القرن التاسع عشر) على نمط النقد التعبيري الرومانتيكي الذي اعتبر العمل الأدبي

---

(1) توفيق، سعيد : الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص248، الزيدي، جواد عبد الكاظم فرحان : الظاهراتية في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص47.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص321.

كبوح لشخصية المؤلف والذي أقر بأن إدراك هذه الشخصية (شخصية المؤلف) هو الهدف والقيمة الرئيسان لقراءة الأدب [1].

أما (غاستون باشلار 1884 – 1962) فقد أكد على علم الجمال الظاهراتي، فقد كرس بعض أبحاثه في تحليل الصورة الشعرية مستنداً على ما اسماه ظاهراتية المخيلة بوصفها المنهج الأنسب للتحليل، مستنداً بذلك على ذات الفنان والقارئ على حدٍ سواء، فضلاً عن تبنيه لمبدأ التوفيق بين الكوجيتو الديكارتي والحلم واسماه بـ(كوجيتو الحلم) بوصفه كوجيتو التأملات والذي يتعلق مباشرة بموضوعه وبصورته، وإن المسافة بين الذات التي تتخيل والصورة المتخيلة هي الأقصى بين كل المسافات [2].

وقد قام (انجاردن 1893 – 1970) أيضاً بتحليل ظواهر العمل الأدبي ضمن مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي للعمل الفني الذي يرينا أن ذلك العمل الفني يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات تعكس لنا بدورها عالماً من الأشياء تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي [3]. فقد نادى (انجاردن) بأسلوب وجود الظاهرة وبنيتها، فقد أشار إلى وجود ثنائية أساسية فيها هي الثنائية النمطية والمادية وعلى أساس علاقة الإدراك بهذه الثنائية (فهي

---

(1) جريدة العرب اليوم، مصدر سابق، ص9.

(2) باشلار، غاستون : شاعرية أحلام اليقظة، ط1، ت : جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1991، ص133.

(3) ويليك، رينيه : مفاهيم نقدية، ت : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص436.

علاقة منتظمة على أسس لغوية وصوتية وتركيبية ودلالية) يتوالد المعنى من خلال تلك العملية المتبادلة بين بنية الظاهرة وبنية الفهم [1].

أرادت الظاهراتية كمنهج نقدي أن نقوم بالبدء من الخبرة المباشرة بالنص أو النتاج الفني، أي من معناه أو ماهيته كما تبدو في خبرتنا وليس من اعتباره واقعاً مستقلاً عنا (وذلك حين تعرضنا لأي نتاج فني) ذلك فهو فيه وحسب تكمن ماهيته ومعناه، نكتشفها عن طريق فعل التأمل الانعكاسي لخبرتنا تجاه هذا النص أو ذاك فناً كان أو أدباً، وهذا الفعل التأملي لا يقتصر على شخص واحد فقط وإنما هو فعل ممكن يشارك فيه أشخاص كثيرون، فالتفكير هو فعل معرفي مفتوح غير منغلق على ذاته [2].

وطبقا للمنهج الظاهراتي نستعرض دراسة تحليلية لاحد نتاجات الفنان (علي طالب)*.

حيث هناك ثمة وصف لخطابه البصري الذي يمثل – اربعة رؤوس بشرية تلتحف أجسادها العراء تحت فضاء وجودي – وقبل تشريح هذا الخطاب تشريحاً ظاهراتياً لا بد من الاشارة بانه يقوم على ثلاثة سياقات شكلية منها ما هو تعبيري.. ومنها ما هو رمزي.. في حين يتمثل السياق الثالث بالمنحنى التجريدي ولا شك ان هذه السياقات الثلاث لا تمنع من تأويل تنافذ سياقات اخرى مثل توجهات الرسم الميتافيزيقي أو الرسم السريالي والخطاب تبعاً لذلك مفتوحاً في سياقاته الشكلية.. واذ ما كانت هناك من ماهيات تشكل جوهر ثابت بوصف الخطاب

---

(1) خضير، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص78.

(2) المصدر نفسه، ص78.

* انظر الملحق.

يشكل دالة وجودية باثة فثمة مطلق يقيني بعدمية الوجود.. ولا شك ان (علي طالب) في خطابه البصري هذا يتوجه توجهاً قصدياً ازاء موضوعة وجودية تترسخ في البنية الشعورية لديه، واذا كانت القصدية تعد خاصية لتوجه ذات تتعايش خبراتياً مع الموضوعة التي يتوجه اليها الفنان بما يمنحها تميزاً عبر اشتغالات الوعي مع موضوعته، وان المباديء المثالية الذاتية لدى الفنان تتكشف عبر ما ورائية الخطاب الجمالي البصري التي يتم معالجتها كحقائق ذات قدرة باطنية حدسية تتكشف عبر ممارسات الرسم الميتافيزيقي.. وابجديات تأسيسات المكونات البصرية في هذا الخطاب كذوات وأشياء خارجة عن ذاتنا انما تتمثل بتكوينات بصرية ذهنية أقرب منها الى عالم المفاهيم التي يتفاعل الفنان معها ذهنياً والتي يتوجه اليها قصدياً عبر حوارية جدلية ما هو ذاتي وموضوعي وتعالي الذاتي الى ما هو ذاتي كونياً..وان علي طالب يخضع موضوعته الى جملة من التساؤلات الوجودية.. لتبئير الموضوعة تحت مجهر الوعي في جدل من الفرضيات والتجريب بوصف الوعي لديه وعي بشيء ما.. وعتبة هذا الشيء يتضح في شخوص ازاء وجود تمثل كتل من اليقينية لوجودية هائلة لا تترسخ الا عبر منظومة من العدم يقينية لوجود يعلق الحكم فيه عادة، ينبش الفنان في موضوعته ظاهراتياً اذ يضع كل الاحكام المسبقة والسياقات المتعارف عليها جانباً ولتشكل موضوعته الجديدة النسيج الحقيقي للبنية الخبراتية لديه وليقرر الوعي القصدي بعد ذلك عند الفنان حقيقة ما هو تحت المجهر وجودياً.

ان القيمة الحقيقية لهذا الخطاب البصري تتمثل بوصف (علي طالب) لم يجعل من وعيه مستقلاً وانما هو وعي له انشغالاته بشيء ما.. وعي تلازمي بشكل قصدي طبقاً لظاهرة موضوعة البحث، والفنان لم يحلل المكونات البصرية في خطابه الجمالي خارجاً عن ذاته وانما حلل ذاته عبر المكونات

البصرية في خطابه هذا مستبطناً ذوات وتشيؤات موضوعته حدسياً بعيداً عن أي تصورات قبلية ليستكشف الحقائق الخبيئة وراء تمظهرات العالم الخارجي عبر وعينا فيه معتمداً بذلك سمتي التجريد والاختزال الظاهراتي لحيثيات ومكونات العالم الخارجي ليتفاعل كل من الذاتي والخارجي ضمن حوارية جدلية وحدة الخبرة القصدية دون انحياز الى أي منهما، عبر صيرورة من تمرحلات مفصلية متغايرة في تشكيلات الخطاب الجمالي البصري بعيداً عن أي أبجديات وصفية تاريخية جاهزة انما يتأتى ذلك من خلال تفاعل الذات بتوجهاتها الشعورية القصدية الواعية أزاء موضوعها وهي في حالة تقويض مستمر أزاء مفاهيمية حيثيات الوسط الخارجي والنظم التصويرية السائدة فيه، و(علي طالب) يمنح معناً جديداً بواسطة تنافذية منظومته الشعورية أزاء الكون الخارجي لأربعة رؤوس محملة بملامح من الياس أزاء سماوات عارية من كل شيء الا من تجريداتها القاسية.. أربعة تلال أو سلسلة جبلية ذات حواضن ذات شواغل لتراكمات من الأسئلة الوجودية التي لا جواب لها، اذ يعلق الحكم عادة في مشروع خطابي فلسفي أشكالي كهذا، اذ ان هذه الرؤوس الأربعة تتماهى مع الافق.. لتمنح احساس بتراتبية لا نهائية من المصفوفات المتعاقبة.. لتؤسس مفاهيم كبرى لعدمية تأريخية الجنس البشري.. وبقدر تماهي ذات (علي طالب) مع موضوعته وبالذات مع الرؤوس التي تتماهى مع خط الافق بشكل لا نهائي.. فتغدو الرؤوس الاربعة الاحساس الداخلي لـ(علي طالب).. احساس يواجه مأزقاً حقيقياً آزاء وجوده الخارجي المضبب في ميتافيزيقيته، طبقاً لنظرة عدمية ذات محمولات سوداوية تشائمية.. ولا شك ان ما يعانيه الفنان من الوسط الخارجي بوصفه تجرية معاشة بتوجهات هذا الوسط السلطوية الدكتاتورية التي تلغي الآخر أبداً.. تمنحه فرصة الهرب من حيثيات هذا لوسط الذي لا يكتنز الا

بالقسوة والارهاب واللاشفافية.. اذ كان حقل الثقافة والفنون يمر بجفاف فكري مع رعب لا مثيل له يشبه هذا الذي يكتنف خطابه البصري من اليباب.. واذ يمنح (علي طالب) الرؤوس الاربعة تماهيات لا نهائية مع خط الافق فهي تمثل في الأصل المنظومة اللاشعورية للنحن.. وتمثل ذات (علي طالب) احد أقطاب هذه النحن المجتمعية وهي في حالة من اليأس والقنوط ليتحول الى ذات كونية مشحونة بالأسئلة الوجودية.. انها رؤوس تشير تأريخيا الى التماثيل السومرية وهي تسبر سرية العالم الخارجي وحجم الشك الذي يكمن وراء يقينية (النحن) بأبجديات تأريخية مسبقة لا بد منها.. وهنا تحديداً يخرق (علي طالب) مصفوفته هذه المسلكات المسبقة عبر وعيه القصدي أزاء موضوعته اذ يعلن رفضه مؤكداً يقينية وحقائق الوجودية العدمية التي تحكم المنظومة العلاقاتية سلوكياً في هذا الوجود.. انها يقينية ذات الفنان عبر خرق مستمر لمفاهيم العالم في هذا الحوار المتنامي بين ما هو ذاتي وموضوعي... هذا الاستقراء يمثل رداً ظاهراتياً لحقيقة التاريخ.. الاشياء الاولى والاصول الاولى.. وهو ادراك حدسي للماهيات.. الجوهر ليس الا.. ويعد هذا الاستقراء استقراءً إستبطانياً هو نتاج لحوارية هذا الذاتي قصدياً مع موضوعته الآنية والموغلة تأريخياً في الوقت ذاته.. انه استبطان تاريخي للزمن الماضي عبر معايشته وجودياً من قبل الذات المتعالية للفنان طبقاً لشعور قصدي لاستنطاق المناداة اللحظية للزمن طبقاً لهذا القصدي المتعالي للفنان اذ لا يفصل ظاهرية العالم عن باطنه.. بل انها محاولة لاستنطاق الذوات والاشياء الموغلة تاريخياً بفعل تلازمية ذات الفنان لها وتعرية واستدعاء تداعيات المسكوت عنه عبر الاجندة الخبيئة والمكبوتة في الذات الانسانية تاريخياً وليس طبقاً والجاهز من المفاهيم والافكار المسبقة من خلال تجربة شعورية ذاتية خلاقة.

وان شكل المونادات في هذا الخطاب البصري بوصفها بنيات نصية تتحكم ببنائية تكوينات هذا الخطاب بما يمنح كل موناداً إتصالاً بينه وبين المونادات الاخرى لتشكل بنى جوهرية على شكل صيرورة ضمن التوجه الذي سبق الخوض فيه في حدس الزمن اذ ان التقطيعات الشكلانية الخطية في الغطاء الذي تلتحف به أجساد الرؤوس البشرية بشكلها اللامتناهي، اذ تعد هذه التقطيعات بنى لمصفوفة تفعّل ايقاع المونادات التي تتماهى بتلك التقطيعات الخطية للايحاء بحركة الزمن لتخرق بذلك النظام السكوني للتكوين الواسع لحجم الاجساد اذ تشتد الاخرى بشكل لا متناه حتى نهاية الرؤوس..الرؤوس عادة تأخذ نفس ايقاع تلك التقطيعات الخطية (المونادات) بشكل غير مباشر.. وان (علي طالب) انما يوغل حدسياً طبقاً لمنظومته الخبراتية الشعورية قصدياً على ان البنية اللاشعورية عبر اكتظاظاتها من المكبوتات السايكلوجية في هذا الخطاب تشتغل هي الاخرى قصدياً فاللاشعور بنية فيها امكانيات هائلة الى ان تؤثث لنفسها خبراتياً لتشكل نظاماً خبراتياً يؤسس لنفسه قصدياً اذ يمكن ترويض الأحلام وتغيير مساراتها ويمكن الدفاع عن النفس في غمرات الانغماس اللاشعوري في عالم أمسى تقنياً.. رقمياً.. ومبرمجاً حد اللعنة.

ان الرؤوس البشرية الاربعة تنفتح في تماهياتها مع الفضاء فضلاً عن مسوخاتها وحجم التيه واليأس الذي تغرق فيه.. انها رؤوس تحرك ذات الفنان ويتحرك الفنان هو الآخر من خلال تماهيه فيها..

ان الخطاب يمنحنا شعور بان يتحول ما هو جميل فيه الى ما هو جليل كما هو في ليل (عمانوئيل كانت) الذي يتماهى مع اللانهائي والمطلق ليكتسب سمة الجليل، فالحجوم المبالغ فيها للاجساد التي تاخذ شكل الارض نفسها والرؤوس التي تشكل سلسلة جبلية تفضي الى نهائيات من الرعب فجميع انفتاحات البنى

النصية الفضائية انما تفضي الى فضاءاً مغلقاً ، وثمة مرجعيات يستلهم منها (علي طالب) مادة رؤيته السريالية هذه فالذاكرة البصرية لديه غير بعيدة عن سلسلة الاشكال النحتية لرؤوس الولايات المتحدة الاميركية فضلاً عن صيغة الأثر الذي تصطبغ فيه ذاكرة علي طالب لشكل إهرامات مصر وقصة اهل الكهف ، وليس ثمة ما هو غريب ان الرؤوس التي تم حملها على الرماح من كربلاء الى الشام ليست ببعيدة عن تأشيراتها وإسقاطاتها في نفسية وذاكرة ذات (علي طالب) بل وفي ذوات الكثير من التشكيليين العراقيين أمثال كاظم حيدر وعلي طالب وآخرين..

ان (علي طالب) يصّعد من ذاته عبر موضوعته ليتماهى معها اسطورياً بما يمنح ذاته تعالياً يتوافق مع جليل موضوعته ، اذ يتجاوز مسميات اللذة الحسية ومحدودية فيزيقية الخطاب البصري.

على الرغم من التشظيات التأويلية التي تكمن وراء البنى النصية في هذا الخطاب البصري ، لكن يبقى اليقين الاكبر ترسيخ مفهوم عدمية الوجود الذي يضعنا وجهاً لوجه مع طروحات (هايدجر) وتأويلاته الظاهراتية في هذا المجال.. اذ تنغمس الذات في هذا الوجود بعيداً عن الموضوعية والحيادية كما يؤسس كذلك (هوسرل) في الوصول الى اليقينية التي يبتغيها منهجه الظاهراتي ويتحدد وجود (علي طالب) طبقاً لـ (هايدجر) مع مفهوم وجودي عدمي يستدعي تفكيك المنظومة الروحية المقدسة اذ لا عزاء تحت سماوات خطاب (علي طالب) فما علينا الا ان نستشف الحقيقة طبقاً وفهمنا نحن ، ان نتعايش ضمن حيثيات مصفوفات بيئية وجودية لموجودات قد تم تعليق الحكم فيها.. ان نؤل الوجود ونتشظى في تأويلاته وجودياً..

و (هايدجر) يتقاطع مع (هوسرل) اذ يقوض الاعتقاد بوصف العالم يعد صوراً ذهنية مجردة اذ يتم تلقي ذلك ضمناً ووعينا القصدي.

ان المنحنى التأويلي في هذا الخطاب يعد حوارية فلسفية يتمخض عنها اشكالية.. حوارية بين الخطاب البصري والمتلقي نفسه لا يمنع المتلقي من سبر المحددات الفيزيقية والايغال في تماهياتنا مع حركة الزمن في هذا الخطاب.

ان (علي طالب) طبقاً لـ(سارتر) لا يرتدي الا معطفه ولا يستظل الا تحت مظلته.. فهو يقرر حريته في هذا الوجود العبثي.. بملازمة خلق يلازم الوجود.. اذ يضج الخطاب بهواجس من القلق اللامتناهي الذي يصل حد الفجيعة والكوابيس المرعبة ومن خلال ذاته يستكشف حقيقة الوجود.. و(علي طالب) بقدر عدم انفصاله عن حيثيات الواقع الخارجي، اذ ان خطابه البصري هذا يعد بلورة ورد فعل ازاء ضغوطات واسقاطات الواقع نفسه بوصفه قصداً معيناً الا انه في الوقت ذاته انما يصوغ مكوناته البصرية في هذا الخطاب طبقاً لمنظومته التخيلية.. وهي منظومة تمتاز بصورها السريالية التخيلية ذات الدلالة الرمزية.. منظومة حدسية تهز المتلقي في خطابها الوجودي، اذ يتم تحويل ما هو لا مرئي مرئياً في استبطانات حدسية تخيلية، اذ ينغمر (علي طالب) في دوامة جدل ما هو واقعي ومتخيل في حوارية تتحرك بين النفي والاثبات اذ يتلازم كل ما هو واقعي ومتخيل في الخطاب الجمالي البصري ليستشف علي طالب حقيقة الوجود عبر الوعي والادراك والتخيل، القشرة الايقاظية للعناصر الساكنة فيه التي تتكتم ارتجالات صاخبة من الانفعالات تقف وراء هذا الساكن من الاشياء.. اذ يدلنا الانفعال الى حقيقة دلالات العدم والعبث والغثيان في هذا الوجود اللزج.. و(علي طالب) في خطابه هذا انما يتصاعد رومانسياً فهو انما يمرر موضوعته عبر ذاته.. هذه الموضوعة التي تشتغل بالعاطفة وتتمظهر بتلاقحات سريالية وميتافيزيقية في

خطاب يتأسس عبر القلق والرعب والترقب.. وخطاب كهذا يذكرنا بخطابات (دي شيريكو) في مملكة الرسم لديه التي تتشيد بمعمارية من الفزع الكبير وبنتاجات (سلفادور دالي) خاصة منها نتاجاته التي نفذها قبل وفاته، تلك الخطابات التي تضج بهالات الخوف من الموت.. ذلك المجنون المتعالي الذي طالما تهكم من الموت نفسه اذ يقهر الموت عبر السخرية والعبث.

و(علي طالب) يدرك موضوعته جيداً التي يتماهى ظاهراتياً معها بتنافذات وجودية عدمية.. كما في اجساده ورؤسه البشرية التي لا قرار لها.. ان جسد علي طالب يتماهى مع تلك الاجساد اذ من خلال جسده يدرك عالمه الخارجي حسب (موريس ميرلوبونتي).. ان جسده.. يتموضع.. يتكيف مع طقوس وجودية العالم الخارجي بل يتطابق معه ليغدوان كياناً واحداً يتنافذان بعضهما في الآخر.. اذ تعد اجساده ذات انعكاسات تلبي حقيقة هذا العالم الذي تتماهى فيه وا كان يعلق الحكم فيه.. ليغدو جسد علي طالب محض كون خارجي.. وهل أجساده الا محض رعب في هذا الكون الوجودي المفزع.. والادراك هنا يعد عتبة للشروع على الكون والانفتاح عليه ضمن حيثيات منظومة علاقاتية ذات حركة بندولية بين الجسد والكون الخارجي يفضي فيها الجسد في تجربة قصدية أزاء هذا الكون الخارجي، اذ يتم تحويل هذه العملية الادراكية الواعية الى موجهات تعبيرية تكتظ بالاستبطانات الداخلية فتغدو كل من الاجساد والوجوه والفضاء محض رموز ويشكل الجسد هنا فعالية رمزية في تعاملها الديناميكي مع العالم الخارجي.

نظرية القراءة والتلقي :

ظهرت نظرية القراءة والتلقي ذات الأصول الألمانية في أواسط العقد الستيني من القرن العشرين في إطار مدرسة (كونستانس وبرلين الشرقية)، وذلك

قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة على يد كل من (فولفغانغ أيزر وهانز روبير ياوس) ففي مطلع العقد السادس من القرن العشرين شهدت الساحة النقدية ولادة مشروع منهجي جديد، اعتبر نقطة تحول جوهرية في تأريخ المناهج النقدية السابقة له وهو المنهج البنيوي في النقد الذي كشف جهوده للوقوف على البناء الداخلي للنص الأدبي بغض النظر عن العوامل الخارجية، وأيضاً الإحاطة بالماهية والتشكيل النصيين (في دراستهما من الداخل)، ومن هذا التوجه البنيوي بدأ التأسيس للفاعلية الحداثوية الجديدة إلى لحظة الصيرورة والتحول الأشد تأثيراً والتي تمثلت بنظرية التلقي [1].

وجدت نظرية التلقي ملاذها الآمن مع اتجاهات ما بعد البنيوية في ازدرائها لأحادية المعنى وتقويضها لمبدأ الإيمان بمرجع محدد، لفسح المجال أمام الذات لتفعل فعلها مع إنتاج النص والمعنى بواسطة فعل الفهم والإدراك متمكنة بذلك من تكثيف المعنى [2]، فقد أعادت نظرية التلقي مفاهيم الفلسفة الذاتية في موضوعين هما، توظيفهما للمعطيات الإدراكية لدى المتلقين، وإقصاء حالات الانقياد اللاواعية للنص عبر تشغيل آليات الفهم والاستبطان والاستنتاج في عملية بناء المعنى، وتنشيط علاقة معرفية جدلية هادفة إلى تتبع واستقراء العمليات الذهنية والاستجابات الذاتية الصادرة عن المتلقي في أثناء قراءته للنص ومعرفة الكيفية التي يصل من خلالها إلى حلقات المعرفة وطبقاتها المتعددة بنفسه [3].

---

(1) يُنظر : الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص12.

(2) خضير، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص35 .

(3) يُنظر : موسى، بشرى صالح : نظرية التقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1999، ص35.

تسير نظرية التلقي وفق منظور خاص بها بالثورة على المناهج النقدية التي ركزت جل اهتمامها على المبدع وحياته، بعيداً عن القراء كأفراد يتعرضون للنتاج الأدبي ويتأثرون به، إذ ترى نظرية التلقي إن أهم شيء في الأدب أو الفن التشكيلي هو المشاركة الفاعلة بين النتاج الإبداعي الذي أنتجه المبدع (سواء أكان شعراً أم رسماً) والقارئ المتلقي، أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من مبدأ، إن النص أو النتاج الفني لا يمكن أن يكون بمعزل عن القارئ المتلقي، أي بمعنى آخر إن نظرية التلقي تشير إجمالاً إلى التحول في الاهتمام إلى (النص والقارئ) [1]. فالنص وحده لا يملك قدرة الصياغة الذاتية أبداً بل يفترض من القارئ أن يحضر في مادته ما ينتج المعنى من جديد، وهذا ينطبق على الفنون البصرية (الفنون التشكيلية) أيضاً فهو ليس حكراً على الأدب، إذ يفترض هنا أن يسجل المتلقي حضوراً في مادة النص من خلال استيعابه لعناصره وتشكيلاته النصية وإطلاق العنان لمخيلته ليستطلع كل التأويلات الممكنة، ليتمكن في إنتاجه من جديد [2].

لم تأت نظرية الاستقبال (التلقي) من العدم بل تمتد جذورها الأولى إلى (أرسطو) في كتابه " فن الشعر"[*]، إضافة إلى المنظرين الجماليين للفن في القرن الثامن عشر أمثال (باومجارتن و كانت) وطروحاتهم الجمالية [3]. فقد تأثرت

---

(1) هولب، روبرت : نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، ت : عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1994، ص7.

(2) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص13.

(*) وذلك باحتواء لفكرة التطهير، والتي تعتبر أقدم فكرة لنظرية التلقي.

(3) هولب، روبرت : نظرية التلقي، المصدر السابق، ص10 – 11.

نظرية التلقي بالعديد من المصادر الفكرية والتي ساهمت بشكل أو بآخر في ظهور نظرية التلقي ورواجها، ومن هذه المصادر الفكرية (الشكلانية الروسية وبنيوية براغ وظواهرية رومان انجاردن وهيرمينوطيقا هانز جورج جادامر وسوسيولوجيا الأدب) والتي كان لها الأثر البالغ على منظري مدرسة (كونستانس) في ألمانيا الغربية آنذاك [1]، والذين اعتبروهم رواداً ومؤسسين لهذه النظرية.

أما فيما يتصل بالشكلانيين الروس فتقف نظريتهم الأدبية عند جملة من العناصر كان لها تعلق كبير بنظرية التلقي فقد أثرت الشكلانية الروسية على نظرية التلقي من خلال الأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي الفني [2].

هذا إضافة الى ولع الشكلانيين بالتقنيات الفنية واهتمامهم المفرط بها مما دفعهم إلى اعتبار النص استعمالاً خاصاً للغة، وهذه اللغة لا وظيفة لها سوى إنها تحمل المتلقي على رؤية الموجودات والموضوعات رؤية مختلفة عن المعتاد، في حين إن اللغة العملية (لغة الخطاب الإنساني اليومية) تمتلك وظيفة عادية هي التواصل والاتصال [3].

أما (انجاردن) بمفاهيمه الظاهراتية فقد رفض ثنائية الواقع والمثال في تحليل المعرفة، ورأى أن العمل الفني الأدبي يقع خارج هذه الثنائية فهو معتمد على الوعي (فهو غير معيَن بصورة نهائية ولا يستقل بذاته)، وهذا الوعي يتشكل في

---

(1) المصدر نفسه، ص11.

(2)هولب، روبرت : نظرية التلقي، مصدر سابق، ص12.

(3) سلون، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة، ط1، ت : سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص18.

بنية مؤطرة تقوم في أجزاء منها على الإلهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها، لذا فالعمل الفني بحاجة مستديمة للقارئ وخياله لإكمال العمل الفني وتحقيقه عيانياً [1].

أما بنيوية (براغ) والمتمثلة بـ(موكاروفسكي وتلميذه فودشكا) اللذين مهدا بطروحاتهما الطريق أمام نظرية التلقي، فقد كان لهما أثر كبير في نظرية الاستقبال والتلقي، فيقول (جان موكاروفسكي) أنه ينبغي فهم العمل دائماً بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً [2]. فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التأريخي وعن مرجعياته التاريخية، فقد اعتبر المتلقي نفسه نتاجاً للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، وهو مسؤول عن فهم العمل الفني ومقصده.

أما (فوديشكا) فقد كان يرى بأن بنية النص في مجملها تأخذ طابعاً جديداً حينما تتغير الظروف المصاحبة لتلقيها، وعلى هذا النحو أصرّ (فوديشكا) على مبدأ التفاوت والفروق الذوقية لدى المتلقين [3].

فعرف مفهوم القراءة تعادلاً كبيراً عبر التاريخ أكسبه تضخماً دلالياً، فالقراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي، كما لاحظ من قبل المفكر (والترسلاتوف W. Slatoff) في كتابه " بصدد القراءة " حين يقول " يشعر المرء بأنه سيكون مضحكاً قليلاً إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على إن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لتكون مقروءة، وإننا نقوم بالفعل

(1) هولب، روبرت : نظرية التلقي، مصدر سابق، ص12 – 13.

(2) المصدر نفسه، ص13.

(3) يُنظر : هولب، روبرت : نظرية التلقي، مصدر سابق، ص102 – 111.

بقراءتها، وإن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك ؟ فليس هناك أحد ينكر مباشرة بأن للقراءة والقراء وجوداً فعلياً " [1].

ولكن إذا رجعنا إلى مفهوم القراءة في المناهج والنظريات النقدية السابقة لنظرية القراءة والتلقي لوجدنا أنها ضَيَّقت الخناق على القراءة فقد ظلت (القراءة) تتحرك داخل الإطار المنهجي الذي يختاره القارئ مما حدد من فاعلية القراءة بشكل عام، حتى لاحت بالأفق اشتغالات نظرية القراءة والتلقي في دعوتها الى القراءة التكاملية التي تفرض على القارئ أن ينظر إلى النص بعيون متعددة وأنه يتحسس النص بكل حواسه، فالقراءة التكاملية التي تدعو لها نظرية القراءة والتلقي تبصر بعيونها عيون النص وتدرك بوعيها وعي النص[2]. أي بمعنى آخر الوصول إلى أسرار ومكنونات النص التي لا يصلها إلا من يتكبد عناء شوق الوصل إلى المعنى.

فالعمل الأدبي لا يكون مولوداً من فراغ، فعن طريق مجموعة الإشارات الظاهرة والمعلنة أو المستبطة والإحالات الضمنية والخواص المعتادة يكون المتلقون مهيأين من قبل لتلقيه بطريقة ما[3][*]، وهذا التهيؤ والاستعداد المسبق هو ما يسميه (ياوس) بـ" أفق الانتظار "، الذي استقاه من مفهوم الأفق Reference من

---

(1) ايزر، فونفانغ : فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (الأدب)، ت : حميد الحمداني الجلالي، الكدية، من منشورات مكتبة المناهل، ب. ت، ص11.

(2) المؤمن، قاسم : نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، القاهرة، ع15، 1991، ص72.

(3) Jauss, Hans Robert; Pourune Estitiquedela reception, Gallimard, pains. 1978, P. 50.

(*) هذا النص مترجم من قبل الناقد العربي إسماعيل عبد حافيظ، الانترنت :

www.fikrwanakd.Aljabriabed.

(جادامر)(**) وركب مفهومه أفق الانتظار من مفهوم الأفق عنده، وأيضاً من مفهوم (خيبة الانتظار) عند (كارل بوبر Karl. P. popper) فقد وجد (ياوس) إن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ [1]. ويتجدد أفق الانتظار عند (ياوس) بعدد من العوامل منها :

- إن القارئ لا بد أن تكون له معرفة سابقة بالعمل الذي يستقبل على قراءته، أي بمعنى آخر معرفة اللحظة التأريخية لظهور ذلك العمل الفني[2].
- أن يدرك القارئ الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العملية [3].
- أن يمتلك القارئ خبرة قراءتيه عامة يتولد عنها دراية بما يقرأ.

فيشترط بالقارئ عند (ياوس) أن يكون قادراً على اقتحام جدران النص التي سعى الكاتب للإحاطة بها، سعياً منه لخلخلة القارئ ورؤيته المعكوسة بعوامل أفق الانتظار السابقة الذكر ومن ثم الوصول إلى قراءة تكاملية، ومن الجدير بالذكر هنا أن ما يقوم به الكاتب في محاولته لخلخة القارئ والتشويش عليه ينتج عنه توتر بين العمل الأدبي وأفق الانتظار، وهذا التوتر يدعى (بالمسافة

(**) الأفق عند جادامر هو أنه لا يمكن فهم أي حقيقة دون الأخذ بعين الاعتبار العواقب المترتبة عليها، أي لا بد من فهم الإشارة المترتبة من هذه الحقيقة لفهمها بشكل كامل.

(1) خضر، ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مصدر سابق، ص138.

(2) المصدر نفسه، ص139.

(3) المصدر نفسه، ص139.

الجمالية) والتي تتحدد بواسطتها ردود أفعال القارئ إزاء النص في ارتياح ورضا أو خيبة أو تغيير[1].

أما (آيزر) فيرى أن العمل الأدبي له قطبان الأول فني والآخر جمالي، أما الفني فيكمن في النص وأما الجمالي فيكمن بالقراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى الملموسة، وذلك باستيعاب النص وفهمه وتأويله " فقد انطلق كل من (آيزر وياوس) من نقطة انطلاق واحدة هي الاعتراض على إغلاق النص على نفسه في المنهج البنيوي وإقصاء دور المتلقي "[2]. فقد عمد (آيزر) في طروحاته الى التأكيد على عملية القراءة كفعل أساسي في تحقق العمل الأدبي، ولكن قراءته كانت من نوع خاص فهي سائرة في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، وبهذا يقترب (آيزر) من الفلسفة الظاهراتية في تركيزها على النسبية في تعاملها مع الأشياء.

قدم (فولفغانغ آيزر) مفهوماً جديداً في نظرية التلقي أطلق عليه تسمية القارئ الضمني أو المتلقي الضمني Implicit Lecture وهو يمثل كل الاستعدادات المسبقة التي يستلزم وجودها في أي نص كي يمارس سلطته في التأثير علىالمتلقي[3].

حيث إن (آيزر) يصف هذا المتلقي الضمني " بأنه ليس شخصاً خيالياً مدرجاً داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى

---

(1) عبد حافيظ، إسماعيلي : القراءة القارئ والتلقي، ص4، من الموقع الإلكتروني : www.fikrwanakd.Aljabriabed.

(2) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص22.

(3) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص54.

لتلقي العمل، ولذلك فأن دور المتلقي الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبيان استدعاء الاستجابة للنص "[1].

إن ظهور هذه المفاهيم المتعددة قامت بسد ثغرة طالما امتدت عبر مسار التأريخ الأدبي، وذلك بأنها فسحت المجال لمقاربات جديدة، خلفت منعطفاً جديداً في مسيرة المناهج النقدية والتأريخ الأدبي، أعادت الاعتبار لمفهوم القراءة والتلقي، فهي قد أعادت الصلة الحميمة والضرورية بين النص ومتلقيه [2]، أي الالتفاف بالأنظار نحو النص والقارئ بعد أن كانت الدعوة الطويلة الأمد بـ (الكاتب والنص)، وبهذا تكون المفاهيم العامة لنظرية القراءة والتلقي قد فتحت أبواباً جديدة تتسع لتشمل شبكة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة للقارئ والقراءة والمتلقي والتلقي، بإشاعتها ثقافة جديدة باعتبار القارئ مشاركاً في العملية الإبداعية على نحو ما، وامتدت هذه الثقافة الجديدة (طروحات نظرية التلقي) لتشمل النص التصويري في الفنون التشكيلية. وتعد (انسات افنيون)* للفنان (بيكاسو) احد الخطابات التي يمكن دراستها طبقا لنظرية التلقي.

ان الاتجاهات المنهجية النقدية الحديثة وبالذات منها نظرية التلقي التي أفضت الى مشروعية إنتاج الأثر الفني تبدأ من حيث تلقيه.. وذلك انما يتوسم وعي وخبرة المتلقي بل وعدد القراءات ويتوقف ذلك ايضا على عدد القراء أنفسهم.. وطبقاً وتوصيف كهذا أمست هناك ثنائية معقدة ومركبة وتقوم هذه التركيبية والتعقيد على شائكية بناءات ومستويات ودلالات ومعاني النص فضلاً عن تعقد

---

(1) آيزر : آفاق نقد استجابة القارئ، ت : أحمد بوحسن، الثقافة الأجنبية، ع1، 1994، ص4.

(2) المصدر نفسه، ص6.

* انظر الملحق.

المنظومة القراءاتية ادراكاً وفهماً وتفسيراً وتأويلا لدى المتلقي، مع تأكيد خبرة ونضج وطبيعة مرجعيات نمط شخصية المتلقي.

وفي ميدان التلقي وضمن فضاءات اشكالياته.. يطرح السؤال نفسه مرات عديدة ليتشظى الى كم من المعاني الجديدة : ما الذي يجعل عمل فني مثل آنسات آفنيون عملاً ذا قيمة طليعية في تاريخ المنجز التصويري، اذ ان هذا الخطاب يثرى باكتفاءاته الاستطيقية قبل أي شي أخر، ويعد هذا بحد ذاته احد أهم المواصفات الكيفية في هذا العمل الفني.. والاعمال الفنية التي تعلن فعلها الازاحي عادة هي الاعمال التي تصرح عن اكتفاءاتها الداخلية بوصفها ذات امتلاءات تمنحها سمة إبداعية، ولاشك ان هذا الخطاب البصري الذي يمتاز بتفرده انما يشكل ضرورة للتأمل الجمالي حسب (كانت) لا متلاكه اطر نظرية ذات تأسيسات هي من الاهمية بشكل يتجاوز الممكنات والمحددات ليقوم على قوى افتراضية وتمثيلية تصل حد الاعجاز الفني فعلاً.

وطبقا لمفهوم المسافة النفسية حسب(ياوس) ومن خلال جملة من التشظيات والتنافذات على مستوى الجدل القائم بين المتلقي (المشاهد) والنص (اللوحة الفنية) اذ إن للمتلقي أفقاً توقعياً.. فتاريخ الرسم الاوربي عموما يصور الاشياء بمسمياتها حتى مرحلة الانطباعية الجديدة الى حد ما اذ أخذت حيثيات فن الرسم تعمل على كسر أفق توقع المتلقي، فطبيعة المنظومة التخيلية والسيميائية للنص الجديد تسمح بأكبر قدر من القراءات الجديدة.. وبما ان النص الجديد – الخطاب البصري لآنسات آفنيون يعمل على تشظي المعنى فالارتقاءات المتعالية للخطاب البصري لدى (بابلو بيكاسو) في نتاجه البصري هذا انما تدخل ضمن خبرة المتلقي وتحدث عملية جدل ابستمولوجي بين خبرتين، خبرة مؤثثة لنظام كلاسي بمواصفات محددة.. واقعية.. مدرسية.. تسجيلية.. تشتغل مع انساق تراتبية تعاقبية

وخبرة جديدة طبقاً لمحمولات الخطاب البصري الجديد شكلاً على الاقل ممثلاً بآنسات آفنيون بما يسمح بارتقاء المتلقي مما هو تجريبي الى كل ما هو متعال مثالي يشتغل ضمن مديات المغامرة التجريبية الجديدة سعياً وتشظيات قصديات النص الجديد لدى(بابلو بيكاسو).. اذ يفعّل في خطابه من تصعيداته للمنظومة : الصورية مثالياً فالمنجز التكعيبي عموماً بلورة حقيقية في عمليات التفكيك للأنساق البصرية وايغال منه في التجريد ، اذ لا خلاف ان التكعيبية بحد ذاتها كانت فتحاً حقيقياً او عتبة مهمة من عتبات تخريجات مشروعية حركة الرسم التجريدي الاوربي الحديث.. ونوجز الأمر بشكل آخر.. وافتراضاً منا ان يقلب المتلقي هنا المنجز البصري (اللوحة الفنية) رأسا على عقب، ماذا ينتج عن ذلك..؟ينتج منظومة بصرية من التشكيلات المفككة ذات التوجهات الشكلانية المجردة دون ادنى شك.. انها منظومة علاقاتية لانساق شكلية بما يؤلف نصاً لا يخاطب حسية المتلقي انما يخاطب ما هو عقلي لديه اذ ان الأنساق التكعيبية انساق عقلية مثالية.. فآنسات آفنيون لا يشبعن حاجات الافراطات الحسية لدى المتلقي، وفي مكاشفة اكثر جلاءاً يمكننا القول ان(بابلو بيكاسو) غير معني حقاً بتصوير آنسات آفنيون بقدر ما هو معني بما وراء تسجيلية المنحى الصوري في هذا المنجز البصري.. اذ يحدث شرخاً في تاريخية قرون من فن الرسم الاوربي طبقاً لمواصفاته الحسية.. التسجيلية.. التوثيقية وان(بابلو بيكاسو) معني بنظام شكلاني نسقي جديد يشتغل تحت مظلة التوجهات التكعيبية.. هذه التوجهات التي تطرح اشكالاً جديدة وتقتصد في ألوانها حد الزهد ، بما يستوجب على المتلقي آليات اشتغال جديدة على مستوى عمليات التلقي فآنسات آفنيون غير مزدحمات بالاثراءات الحسية كما في مستحمات (ديكا) على سبيل المثال فـ (ديكا) معني بنسائه تحديداً غير متناسين

طليعيته في التحولات اللونية الجديدة لدى الحركة الانطباعية، اذ لا يقدم(بيكاسو) نساءً من لحم ممتلئ بمؤخرات تسد حاجات غريزية جنسية لدى المتلقي، وهو هنا شانه شان المجنون المتعالي جداً (كوكان) عندما قدم نصاً ممثلاً بخطاب بصري جديد كل الجدة من خلال مسيحه الأصفر، فخطاب كهذا يوغل في الوحوشية والبدائية التي تخاطب كل ما هو بدائي وعذري في الروح.. اذ هو خطاب له اشتغالاته المنظوماتية المتعالية الترميز ليغاير بذلك كل حيثيات التسجيلية بل ويخرقها ايضاً، وهذا بحد ذاته يتطلب ستراتيجيات قراءاتية تتجاوز حيثيات الممكن الى ما هو افتراضي يتوسم تشظي المعنى بقدرة انتاجية توليدية ذات مجالات ادراكية استرسالية اكثر منها اتصالية لا تقف بحدود الجاهز والمألوف لانتاج المعنى من جديد اذ ان منظومة الصورة تتجاوز سردية الحكائي بتمفصلاته الوصفية طبقاً لمنظومة تقوض من تشييدات الصوري الى ايماءات لا صورية بأنساق علاقاتية شكلانية تفجر اكبر قدر من التأويل فنصية الخطاب البصري لآنسات آفنيون تستدعي بداهة الرقص ايقاعياً في مديات من اللعب البصري التجريبي الحر الى ما فوقه، اذ يتوسم(بيكاسو) روح الاشياء ومثالاتها العقلية اكثر من توسمه لجاهزية الصورة ودلالاتها التوثيقية وهذا يذكرنا بعمل لـ (مارك شاكال) عنوانه على ما أتذكر فتاة تخرج من بيت ابيها – عندما سأله احد المتلقين ممن لا يعدو مدى تفكيره اكثر من مدى المسافة عن انفه – ولماذا تخرج الفتاة من بيت ابيها..؟اذ ان (شاكال) لم يكن معنياً بعنوان العمل الفني الذي يشكل كليشهات لديه ربما سوف تحدد من أفق القراءة لدى المتلقي، بقدر ما كان (شاكال) معنياً بمنظومة العلاقات البنائية الفيزيائية التي يحتاجها (شاكال) لموازنة السطح التصويري عند خروج الفتاة من بيت ابيها.. وان(شاكال) معني ايضاً بخرق المواصفات الجاهزة والتقليدية في التلقي.

بقدر ما ترى البنيوية ان المعنى انما يكمن في النص ذاته فأننا لا نقلل من أهمية النصية الشكلانية والسيميائية للمنجز البصري لآنسات آفنيون.. اذ يفرض هذا الخطاب سطوته الجمالية من خلال اكتفاءاته الداخلية ليكتمل هذا البعد ببعد أخر يحدث جدلاً مع نصية هذا المنجز ويصّعد من ثيماته ومعانيه وطاقته الماورائية المثالية العقلية يتمثل بالمتلقي.. وفي حقيقة الأمر ان هذا المنجز برأيي يتجاوز مدياته العقلية المثالية اذ لا يتوقف بحدود منطق منظومته العقلانية المثالية اذ يتكئ مع منظومة اخرى حدسية تخيلية و الا فقد العمل أهم اثراءاته التعبيرية التي تميزه تفردا ممثلة بقدرته الابداعية التي لا تقوم الا على تصعيدات واكتظاظات ما هو فنطازي يستفز كل ما هو بدائي وبكر في قاع أرضية المحمولات اللاشعورية ويدغدغ قشرة المخ بالفكر المتعالي ويحفز العاطفة بسخونة الوجدان.

ليس هناك من شك بوجود جملة من التجاذبات والتنافذات بين النصوص الأدبية والتشكيل الجمالي ممثلاً بفن الرسم على مستوى العلاقات الزمكانية وطبيعة الرؤية والعمليات الادراكية اذ يستقبل المتلقي منجزه البصري آنسات آفنيون برؤية جشطالتية تمتاز بكليتها مما يضفي جوا من الجلال الجمالي بهذه الهالات من الكتل التي تبدو اقرب منها الى الكتل النحتية البطولية بما يمنحها هيبة جمالية لتفرض سطوتهاالنصية الى حد التقمص الذي لابد ان يصاحبه نوع من انواع التغريب لتصاعد آليات الحوار الجدلي بين النص والمتلقي.

ان ما يقدمه هذا النص من معطيات جمالية ومفاهيمية انما هي معطيات تمنح المتلقي ضرورات جديدة في التلقي الجمالي وكسر أفق التوقع لديه وتقويض كل انواع المعارف القبلية التي تتحكمبمشاغل اصنام الرسم التقليدية.. اذ ان فن الرسم الجديد برؤيته الحداثوية هذه يؤكد حقيقة ترسخ مفهوم بوصف السطح

التصويري آمسى وعاءاً تجريبياً لمنظومة من العلاقات الشكلية المجردة التي تفضي الى نوع من أنواع اللعب الحر وهذا بحد ذاته يقوض الرسم الاوربي عموماً بمفاهيم واشتغالات قراءاتية تستدعي بناء منظومة اثرائية لمتلقي يستقبل بداهة ذلك ويفعّل من ادراكه وفهمه وتفسيره وتأويله بوصفه منتجاً للمعنى.. وهذا بطبيعة الحال ليس ببعيد عن نظريات علم النفس المفاهيمي ممثلة بالنماذج التي لدى (اوزبل) و (برونر) مثلاً بل طبقاً لطروحات (ايزر) في مجال التكوينات الجشطالتية التي تمنح المتلقي القدرة على ان يضم الجزيئات المتجاورة في أطار مرجعي أعم واشمل لتأطير النسق الذي يربطها ويوحد بينهما بغية استخلاصه للمعنى بنظرة اكثر شمولية واحاطة بما يشبه ملء الفراغات والفجوات النصية واذا ما كان هناك من اغلاق جشطالتي فانه يكون افتراضياً لكي لا يكون هناك اغلاق حقيقي اذ ما ان يملأ المتلقي من فجوات سرعان ما تتراجع امتلاءاته مرة اخرى الى الخلف ليشكل نوعاً أخر من الفراغ الذي ينتظر الملء وهذا ما يسميه (ايزر) بالشاغر[1] وهذا يعيدنا الى الجدل الهيكلي الذي يقوم على تضادية الأفكار لتعيد الآليات نفسها بشكل ديناميكي الى ما لانهاية وسوف نوجز ذلك في المخططات المنهجية في دراستنا الحالية.

---

(1) الرويلي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ب.ت، ص196.



مخطط صورة آنسات افنيون

ان الفعل الاداتي التقني الممثل في الخبراتية البنائية للمنجز البصري آنسات آفنيون من قبل فنان محترف مثل (بيكاسو) اذ نقر باحترافيته بوصفه لم يحدث تشظياً في عصره انماله تشظياتهً في تيارات فن ما بعد الحداثة اذ يعد (بيكاسو) فنان القرن الواحد والعشرين.. اذ يأخذ الفعل الاداتي التقني لديه مساراً شكلانياً يعنى ببنائية التكوين اكثر من دلالته او محتواه المضاميني وبما يعمّق الفعل الاسترسالي بسيميائية منجزه هذا وببناءاته الشكلانية الكيفية بما يجعل من المتلقي يمارس فعلاً استقرائياً من خلال سيل المعاني المستكشفة طبقاً لمسمياتها الشكلانية والسيميائية والمضامينية لتفعيل الممارسة التعويضية لدى المتلقي اذ ان منجزه البصري لا يتوقف بمحددات معينة بما يسمح للمتلقي بتشظي الممارسة

التعويضية بنواتج وبدائل فاعلة ودالة بما يسمح بملء فجوات وشواغر المنجز البصري وان الممارسة التعويضية تأخذ مدياتها بفعل البنية التكوينية التي يتماهى فيها ما هو عقلاني بما هو تخيلي له اشتغالاته وسعة فضاءات الفنتزة التي يتمتع بها منجز بصري كهذا.

ان المنجز البصري لآنسات آفنيون يمنح المتلقي ميكانزم اشتغالي عال بفعل التغريب، اذ ان النص ممثلاً بالمعطى الجمالي لآنسات آفنيون يتضمن الدلالات بمستوياتها المتعددة التي تصعّد من الفعل التغريبي الذي يقوض مالوفية وجاهزية ما هو متعارف عليه من البنى النصية الشكلانية في عالم التشكيل البصري ممثلاً بفن الرسم ليكون المتلقي مشاركا فاعلا لا يتوقف بحدود الفعل التأملي السكوني مضيفاً باثراءاته التعويضية معاني ودلالات جديدة اكثر توازياً واثراءات وتشظيات الخلقالفني لآنسات آفنيون خاصة وان التغريب هنا يشتغل على محورين يتمثل الاول بالفعل العقلاني الواعي واسظهاراته للمعاني الجديدة في حين يتمثل المحور الثاني بتجاذبات التلقي الوجداني العاطفي مع المنجز البصري، والتغريبي هنا طبقاً لتوجهاته البرختية يعمل على كسر مألوفية المنجز البصري من خلال اختراق حجب التمظهرات الخارجية التي توحي بالسردية والوصفية لآنسات آفنيون اذ تعد عتبة كهذا والتي تشكل عتبة تبئير لشد المتلقي اول وهلة ازاء المنجز اذ تتعالى بعد ذلك البنى النصية لهذا المعطى الجمالي فوق مشهدية كل ما هو واقعي وسائد بما يمنح جدلاً نستطيع ان نضفي عليه سمة التلقي الستراتيجي لطروحات كل منهما (المنجز – المتلقي) والتي تمتاز بالثورية والانتقائية بأعلى صورهما.. وطبقاً لـ (انغاردن) ان التركيبة النصية لمنجز آنسات آفنيون تقوم على بنيتين احدهما تمنح المتلقي بعداً تواصلياً مع منجزه البصري وبنية اخرى متغيرة لها اشتغالاتها طبقاً والمنحى الكيفي ممثلاً بالجانب الاسلوبي

لآنسات آفنيون وان المعنى يكمن في الحوارية التي تتلاقح فيها كل من البنيتين بشكل تصاعدي ومن الضروري التنويه الى ان مسميات مثل التعالي والشعور القصدي وفاعلية اسهامات ما هو ذاتي تعد من الصيغ الواردة ضمن اشتغالات الخلق الفني لدى (بابلو بيكاسو) في تحفته الساحرة آنسات آفنيون بما يمنح موضوعته هذه وجوداً بوصفها بنية دالة في تماهيات من المعاني بمستوياتها القراءاتية المتعددةوالتي بقدر ما لها من وجود فيزيقي لها وجودها الاثرائي التخيلي حسب (سارتر).

هكذا هو شان (بابلو بيكاسو) فنان محدث حد الاختراق فهو على الرغم من انسيابيته وبساطة خطاباته البصرية، الا انه يتكئ على انساق جمالية تعد مركبة ومعقدة ففي نتاجه البصري آنسات آفنيون يستمد مرجعيات تناصية تتوسم الفن الزنجي الافريقي اذ تبدو جلية تأثيرات فن الأقنعة على وجوه آنسات آفنيون وبالذات منهن النسوة اللاتي يظهرن يمين العمل (1)- (2) فضلاً عن مرجعيات بنى تناصية أخرى ممثلة بالنحت الاسباني والفن الوحوشي والفن البدائي ولا يخفى تناصات سيزانية، اذ تبدو تأثيرات هذا الفنان الذي يشكل عتبة كبيرة في تأثيراتها الجمة في حركات الرسم الاوربي الحديث طبقاً لطروحات مفاهيمية وجمالية واشتغالات تجريبية حداثوية لها أثرها الفاعل في التوجهات التجريدية للرسم الاوربيالحديث وفي معالجاته التكعيبية التي تمثل البذرة التي تشظت حبيباتها الاخصابية لدى التكعيبيين اذ يظهر ذلك جلياً في المعطى الجمالي لديه في عمله (لاعبي الورق) و(جبل سانت فكتوار) وغيرهما من المعطيات الجمالية.

ان (بيكاسو) في منجزه البصري يفرش نساءه على كل ارجاء السطح التصويري بمعالجات تكعيبية تتجزأ في بناءاتها التكوينية هندسياً بشكل غير

محسوس وتعرف عادة بزهو ألوانها وبساطتها العالية اذ تمنح نصية منجزه البصري فجوات تملأ من قبل المتلقي الذي يكمل استطالات النسوة بما يزيد فعل التعالي فيهن وبما يسهم بامتلاء النص وإضافة دلالات نصية فضائية تكمل بناءات منجزه معماريا افتراضياً من قبل المتلقي من خلال تفعيل سيادة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون على جميع أطراف السطح التصويري بما يلغي البؤر المركزية وبما يزيد من الهالة الجمالية لأجساد آنساته اللواتي يستوحين هالات الهيئات النحتية البطولية ليشكل المنجز عموماً بنية نصية فاعلة ودالة معاً في حواراتها واسترسالاتها والمخطط الشعوري والقصدي فيها بما يسمح للمتلقي ان يتلاقح في حواريته وجدله الفكري وتنافذاته الوجدانية مع هذا المنجز.

ان الهالات النحتية البطولية لآنسات آفنيون تذكرنا بسيادة الكتل النحتية لدى (مايكل انجلو) الا ان الفارق بين هذين المنجزين ان إعمال(مايكل انجلو)تشتغل وفق محددات موضوعية معينة تشتغل مع الاغراض الدينية بما لا يصعّد من المنحى التغريبي كما في منجز(بيكاسو) آنسات آفنيون وفي تشظيه للمعنى ايضاً.

واذا كان المنجز البصري آنسات آفنيون طبقاً لطروحات بنيوية براغ وحسب (موكاروفسكي) يشكل بنية دالة بوصفها رسالة، لكن الرسالة هنا ذات محمولات لا تشتغل مع الذائقية السيسو- استطيقية اذ تتطلب هذه الرسالة بُعداً استرسالياً أكثر منه بعداً توصيلياً مما يستوجب تفرد في الخبرات التي تنشط ميكانزيما التفاعل بين المتلقي بتقنياته القراءاتية الخبراتية الفردية بمواصفاتها الانتقائية العالية القادرة على توليدية المعنى والتي تشتغل استرسالياً مع هذه البنية الدالة بما يسمح بتشظي المنظومة التأويلية لدى المتلقي اذ ان نصية هذا المنجز تشكل بنية دالة تسهم في تصاعد وتائر منظومة خبراتية جديدة وبذا

يكون الفعل القراءاتي فيها فعلاً خلاقاً في اكتشاف الذات المتلقية نفسها من خلال البوح غير المباشر عما وراء النص بمسمياته المتعالية.. واذا كان النص محاكاتياً في هذا المنجز البصري فان الفعل المحاكاتي فيه تحديداً فعل مستنير يحاكي الماهيات والأصل وروح القوانين.. اذ ان البنية الشكلانية لنص كهذا بنية تتوسم الشكلانية الهندسية التكعيبية شانها شان طقوس الرسم لدى (سيزان) اذ يتم التركيز عند الرسم على ما هو اكثر ثباتاً، على ما هو جوهري من ذلك الذي لا تشوبه. سمة الطارئ.. ذلك الذي يحاكي قوانين الوجود.. اذ تم استلهام المثلث والاسطوانة والمخروط... تلك التي تمثل الاساس التكويني لنصية خطاب آنسات آفنيون.

تجاوز مادية المنجز ← تصعيد الفضاءات النصية (الى ما يمثل اصل الاشياء) ←البحث عن بنى نصية متعالية ودالة معا ←تفعيل المنظومة الشكلانية بتجريداتها العقلية + تلاقح حدس تخيلي ←زمكانية افتراضية.

وطبقاً لوجهة نظر العين الجوالة فان المتلقي يفترش بتوزيعات بصرية تنأى عن الآليات النسقية الصاعد او النازلة اذ تنسحب جميع الأشكال النسائية من العمق بموازاة اطراف السطح التصويري (انظر طبيعة الاسهم في مخطط – 1 – طبقاً لنظرة جشطالتية كلية ذات بعد احاطي يجمع بين كل النسوة (1- 2 - 3 – 4 – 5) وبما يوحي بحركة دائرية.. لاحظ حركة الاسهم المحيطة بالنسوة في مخطط – 1 – وهذه الحركة الدائرية تؤدي دورا وظيفياً جمالياً على مستوى العلاقات الفنية توافقياً بما يخفف من وطأة استطالة آنسات آفنيون المبالغ فيها بالنسبة الى نظر المتلقي، ليس هذا فحسب بل هناك احساس بحركة النسوة نحو الامام ويظهر ذلك جلياً بحركة آنسات آفنيون ممثلة بالأشكال (2- 3- 4) ثم انتقال بصر المتلقي من زوايا مربع المنجز البصري الى مركز المنجز ذاته.

انتقال بصر المتلقي طولياً مع استطالات النسوة← تحول بصر المتلقي بحركة دائرية← تحول بصر المتلقي من مركز العمل نحو الامام ←تحول بصر المتلقي من اطراف المنجز الى مركزه.

ان وجهة نظر العين الجوالة لا تحافظ على وضع استيتكي محددوانما تتسم بكيفياتها المتعددة والمركبة في آن واحد وهذا في حقيقة الامر له اشتغالاته لدى (بيكاسو) في رؤيته لرسم الوجوه المزدوجة التي تجمع بين الرؤية الامامية والجانبية اذ ان احد وجوه آنسات آفنيون ممثلا بشكل - 1- قد تم معالجاته على هذه الشاكلة.

هناك دلالة ذات أبعاد تأويلية سايكولوجية اذ يتماهى (بيكاسو) بآنساته وبالذات منها شكل - 3- الذي يحمل الملامح التشخيصية لـ (بابلو بيكاسو) وقد تعد تشريحات نقدية تحليلية بأبعادها السايكولوجية التأويلية هذه والتي تعبر عن المنحى الاسلوبي بمعالجاته الكيفية بوصف ذلك يعد دلالة باطنية لاشعورية اذ يعد الاسلوب الفني صورة من صور (أنا) الفنان ذاته ويمثل شكل - 3- بنية نصية دالة تحتل مركز العمل الفني وتشكل بؤرةاشعاع ونقطة استقطاب للمتلقي معاً.. وهذا اذا ما سلمنا ايضاً ان الخطاب الفني يعد انفجاراً لاشعورياً في حياتنا الشعورية طبقاً لطروحات مدرسة التحليل النفسي وهذا يعيدنا الى تحليلات هذه المدرسة ازاء (جيوكندا) (دافنشي) اذ يمارس الاخير تماهياته مع موديله (الموناليزا) اذ تم اعلان فضائحية حفريات المسكوت عنه في تجليات ما هو خنثي في شخصية (دافنشي).

وفي هذا السياق نفسه يرى (هولاند) ان المعنى عملية ديناميكية اذ يتم تحول الخيال اللاواعي بعد اكتشافه عن طريق التحليل النفسي الى معان واعية تكشف بواسطة التأويل ومن غير المرجح ان يخطئ النص معناه، وان (هولاند)

يلزم المتلقي باللجوء الى التحليل النفسي للكشف عن نقاب المعنى اذ يرى (هولاند) بعدم أمكانية فهم (النص) الا عبر التحليل النفسي فالنص لديه هو تحويل اللاوعي الى معنى [1].

ان كسر افق توقع المتلقي يتأتي بفاعلية تحول المسوخات الى منظومة استطيقية ترفل بالسحر ويمكن تلمس ذلك في شكل- (1)- .بمرجعياته الوحوشية والبدائية وهذا بحد ذاته يتطلب متلقياً يمتلك ارضية خبراتية مهيأة للتعالي استطيقياً وهظم القيم الجديدة وتمثلها واعادة تنظيم الفعل الرؤيوي فيها بما يشّظي تلك البنى النصية ويمنحها معنى وابعاداً دلالية جديدة.

بنية تكعيبية تفكيكية

أفق التوقع ← تمظهرات ادراكية حسية معالجات عقلية (تحليل عقلي)

كسر افق التوقع ← تفعيل منظومة الفهم

كيفيات استطيقية جديدة

تشظي معاني جديدة (لأشكال من المسوخات)

اننا عندما نشير الى تماهيات المتلقي مع كيفيات منجزه الجمالي انما يتم عبر تصعيد قدراته القراءاتية بتحول آليات القراءة الادراكية عبر تشياءاتها المادية الحسية الى اشتغالات ذات محمولات تعمل على بناء المنظومة الشكلانية ذات النظم النسقية التكعيبية التي تفضي الى كم من المقاربات الهندسية العقلية المثالية الموشاة بشحنة عاطفية رومانسية تصعّد من فعل تلك التماهيات.

---

(1) ايزر، فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد الحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987،ص37- 39.

ان مراجعة سريعة في قراءة نصية هذا المنجز البصري آنسات آفنيون تدلنا على مدى ديمومة هذه الاشكاليات في احداث حوارات بصرية.. عقلية.. فكرية.. وجدانية وبمستويات ومرجعيات متعددة.. حوارية تضفي جدل على مستوى التجاذبات والتناظرات الشكلية.. السيميائية.. الفضائية.. المضامينية.. الاسلوبية.. وعلى مستوى التلاقحات العقلية والوجدانية والمعطيات الافتراضية الجديدة فيها والتي ترتقي باشتغالات لاتخلو من منظومة من فنتازية تقوم على ما هو حدسي تخيلي ولا يخلو ذلك من الدلالات الاستيطانية بحفرياتها السايكولوجية ممثلة بـ (أنا) الفنان وتمظهرات ذلك اسلوبياً بما يصعّد من تماهيات المعنى وتشظياته وعدم تحديده في اطر ما ضيقة.. بل ان هناك جدلاً لحراك من الديمومة تاخذ شكل استعارات ايحاءات من المطلق الذي يتجاوز شيئية العالم وحسية الاشياء، وبايحاءات حركية دائرية بما يشكل حراكاً لا توافقياً يمنح نصية المنجز القدرة على استفزاز المتلقي بصرياً فضلاً عن ذلك فان نصية المنجز البصري تتكشف فيها احتدامية البنى النصية الفاعلة التي تجمع بين العضوي والهندسي.. بين التخيلي والعقلي بين الحنين الى وشائجية مشيمية خط الارض والفضاء والتشبيه والتهيؤ والتجسيم والاحساس بالمنظور وبين التغريب في منظومة عقلية هندسية تتنافر مع حدسية التخيلي على الرغم من تلاقحاتها معه.. وتوليفات لمكعبات تشتغل بالتجريد الذي يتسامى على الوصف ويوغل في المطلق واللامتناهي انها خطابية مركبة ومعقدة.. الم يشر (عمانوئيل كانت) بمقولاته الفلسفية الجمالية الى حجم مخاضات ولادة الرائع اذ يتلاقح بين العقلي والتخيلي ضمن حيثياتالمعادلة الصعبة.. ان الكتل الجسدية لآنسات آفنيون تندفع الى اطراف العمل ومقدمته في حين تخفف الدرجات اللونية الزرقاء الشاحبة في خلفية العمل من اندفاع آنسات آفنيون نحو الأمام فاللون الأزرق بتقطيعاته الهندسية التي تتوافق

بشكل هارموني مع التوليفات التكعيبية للمنجز البصري.. وهو لون بارد يسحب نفسه عادة نحو الخلف مانحاً المتلقي احساساً بمنظور خفي مفتوح وايحاءاً بالمطلق الذي يتوافق مع توجهاتالهندسية التكعيبية التي تشتغل طبقاً لكيفيات تجريدية اذ يوحي التجريد ابداً الى المطلق.. هكذا تتصاعد حوارية من الجدل اللامتناهي الذي يفضي عادة الى سيل من المعاني..حوارية من الجدل القائم بين نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والمتلقي، كماان هناك بنى نصية دالة وفاعلة مثل آنسات آفنيون وبنى نصية مكتنزة طبقاً لمسوغات بنائية اذ تفّعل من دلالة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون وتزيد من اندفاعها نحو الامام وفرض هيبتها وسطوتها الجمالية.

ان هناك ثمة ازاحات على مستوى التلقي، فاذا كان تلقي النص حسب (انكاردن) بتوجهاته التنظيرية تتخذ مساراً ذا اتجاه واحد من النص الى المتلقي فانها حسب (ايزر) تتخذ اتجاهين في آن واحد بما يفّعل بنى نصه وبما يسمح بملء فجوات النص بنظم خبراتية منتجة ومبدعة من قبل المتلقي عبر مسارين ينطلق احداهما من نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون وينطلق الثاني من المتلقي الى نصية آنسات آفنيون وبذا يكون المتلقي مشاركاً فاعلاً ومنتجاً لا يتوقف بحدود آلية ملء فجوات النص وانما يوغل في نظام حلقي لحوار جدلي يجمع بين النص بشكل متواصل بما يسمح بتثوير بنى نصية اميبياً اذ تنمو جدلية الحوار بين الاثر الذي يتركه نصية منجز الآنسات وفيض الدلالات والمعاني التي يمنحها اياه المتلقي طبقاً للطروحات التنظيرية لدى (ايزر).

وفي مجال آليات التلقي لدى (ايزر) وفي سياق توجهات كهذه وتبعاً لـ (هارتمان) فان المتلقي سعياً في هذه الكيفية يشعر بنوع من اللذة والمتعة في استكشافاته للمعنى.

هناك طروحات طبقاً لنظرية التلقي تشير الى انه اذا كان النص مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع التلقي لن تكون [1]. وبرأيي فان ذلك يدل على صواب مثل هذه الطروحات كما هو معروف بداهة ان يمتلك العمل الفني شروطه ومواصفاته التي تمنحه اكتفاءاته الذاتية وهذا ممكن بما هو عام على مستوى المعطى الجمالي فنحن نستقبل اعمالاً فنية ذات طرز كلاسيكية او ذات توجهات تسجيلية... ونحن ننبهر بتلك النتاجات لكن الكثير منها لا تحمل سمة المغايرة والتشظياو مسميات الخطاب.. واذا ما انبهرنا بها فان ذلك يتم على مستوى الاتصال بحدود اليات العملية الادراكية بما لا يسفر عن تفعيل قصديات مؤلف النص.. بل وبما لا يؤدي الى تشظي المعنى تناسلاته او اعادة تنظيم البنى النصية طبقاً لفضاءات من الهيرمنيوطيقا.. فالمعنى في نتاجات كهذه معطى مباشرة في النص وفق نمطيات فكرية وبصرية مدرسية وتسجيلية محددة.. اذ يرى (ايزر) ان المعنى غير معطى مباشرة في (النص) كما انه غير مخبوء في أي جزئية نصية وانما هناك بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع (النص) اذ يستخلص المتلقي المعنى الذي يعد خلاصة تفاعل تصوراته الذاتية وخبراته القراءاتية مع البنى النصية[2].

وبالمقابل هناك طروحات ترى ان النص الجيد انما يتمثل بالنص الذي يتمرد على السياق ويخرج عن اعرافهوالمنتهك لبعض معاييره والمجاوز لمقولاته ذلك انه يزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ويؤثر فيه اثراً اشد من غيره نظراً لاختلاف

---

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، 199.، ص2.8.

(2) الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب العربي، عمان، ..3، ص32.

سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية ولعل هذه المخالفة التي احدثها (النص) هي اخذ الملامح المميزة لفعلي الابداع والتلقي[1]، وهكذا تعد نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والذي يمتلك مسميات الخطاب بفعل حراكه الاداتي التنظيمي التثويري ضمن توجهات الحركة التكعيبية اذ يعد هذا المنجز ازاحة في فن الرسم تقوض قرون من تاريخ فن الرسم. اذ ان الاثر الجمالي هنا امسى سطحاً يفرش مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر والانساق بطريقة جمالية لأشكال مغايرة للواقع، فضلاً عن ذلك فأن هذا الخطاب يشكل ازاحة بفعل تأثيراته بوصفه يعد مرجعاً للحركات الفنية التي تلته وفتحاً للبعض منها بفعل اثراءات مغايرته، وهذا يعيدنا الى مقولة (كوكان) موجهاً النصح الى صديقه (شوفينيكر).. (خذها نصيحة مني لا ترسم من الطبيعة بافراط، الفن تجريد، استخلصه من الطبيعة بالتأمل امامها وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناتج عن ذلك)[2] وهكذا أمعن (سيزان) في الطبيعة بتامل افلاطوني.. تأمل عقلي مثالي.. ليلحظ ان الطبيعة..انما تقوم على ما هو اصل.. في مثالاتها من المخروط والاسطوانة والمثلث، اذ يشتغل الفن بمغايرة الطبيعة.. اذ يسن انساق جديدة لا تتوافق مع الطبيعة.. انساق تخرج عن المألوف لكل الانساق المعهودة في تاريخ الرسم، ونصية آنسات آفنيون تمارس نوعاً من أنواع اللعب الحر.. وهي تفارق اثراءات حسية اللون وتخمة العناوين الوصفية الجاهزة لتتشظى في لعبة الانساق الشكلية بحوارية تأملية عقلية لمتلقي يصعّد من آليات التلقي لديه يحدث

---

(1) العقود، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ص242.

(2) باونيس، الان : الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المامؤن للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 199.، ص87.

جملة من التجاذبات والتقاطعات والتشوفات الاستكشافية والاضافات والحذف في فجوات وتلابيب وحفريات ومسوخات وتشريحات ما ورائية نصية آنسات آفنيون بشكل فاعل ومبدع.. بين نص يمتلك كل مقومات الانتقائية والقصدية وتفعيل كل ما يشغل آليات التلقي والخلق الفني.

ان منجزاً جمالياً مثل آنسات آفنيون انما يقوم على محمولات نصية دلالية مخبوءة بما وراء النص وهي وان كانت دلالات عقلية فهي لا تخلو من فنتازيا تشرخ عاطفة المتلقي باشتغالات كيفية تعرف بالندرة والتفرد الاسلوبي الخلاق الذي يحقق أنواعاً من المتعة بمستويات متعددة لدى المتلقي.. حسية تجريبية.. وجدانية تخيلية.. عقلية تحليلية.. بدائية.. هالات نحتية بمرجعيات ابداً.. كيفية.. اذ يرى (رولان بارت) ان التواصل النصي والاستجابة له يتوقفان كلياً على مدى تحقيق مبدأ اللذة وان أبداع النصوص ما هو الا عبارة عن – متع اللغة – التي تحدث من خلال الانقطاعات الحاصلة في جسد (النص) طبقاً لذلك يكون التلقي هو اللذة المتمركزة في بنية (النص)المؤطرة لذا فان المتلقي لا يسجل او يدون لذته أثناء القراءة بل يكشف عن لذة الأخر (المبدع) والتي تتجلى من خلال معرفته او علاقته المثالية باللغة وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في أبراز الوجه الآخر للفنان غير المرئي والكشف عن قوانين تحقيق ذلك في مادة النص[1].

---

(1) خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص129- 13.



النقد الثقافي:

يعتبر النقد الثقافي من المناهج النقدية المابعد بنيوية التي ظهرت في أوربا، وبعد ظهورها في أوربا حسب تقدير بعض الباحثين إلى القرن الثامن عشر، ولكنه أكتسب سمات محددة على المستويين المعرفي والمنهجي في تسعينيات القرن العشرين.

وتعد الدراسات الثقافية نوعاً من الدراسات التي لا تهتم بدراسة النص ونقده، بل أخذت النص من حيث ما يكشف من خلاله من أنظمة ثقافية تتشكل داخل منظومة مؤسساتية (أي ما وراء النص وليس النص نفسه) أي بمعنى الابتعاد عن البنية اللغوية أو الأسلوبية للنص، فقد أصبح النص في هذا المنهج النقدي الجديد يستخدم للكشف عن أنماط معينة من الأنظمة السردية والإشكاليات والأيدلوجيات وأنساق التمثيل والتصوير[1].

فالنقد الثقافي يقف على عمليات إنتاج الأشكال الثقافية من قبل المؤسسات أو الأفراد وطريقة توزيعها واستهلاكها، فالنقد الثقافي يهدف إلى تحليل الشروط المتسببة في إنتاج مختلف أنماط ومؤسسات السيطرة والتأثير داخل ثقافة معينة من خلال تحديد وظيفة كل من القوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المنتجة للأشكال الثقافية [2].

دعا (فنسنت ليتش) (*) إلى نقد ثقافي مابعد بنيوي ليقوم بدور مفقود (حسب رأيه) في ميادين البحث المعاصر، ولكن هناك إشارة مبكرة للنقد

---

(1) بن حيولة، سليم: النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، من سلسلة كتابات الحوار المتمدنة، العدد 2001، في 2007/8/8، من الموقع الإلكتروني: www.awu-dam.com

(2) المصدر نفسه.

(*) فنسنت ليتش: باحث أمريكي معاصر دعا إلى النقد الثقافي في طروحاته المابعد بنيوية.

الثقافي سبقت (ليتش)، وذلك بالعودة الى مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي (تيودور أدورنو) عام 1949 تحت عنوان" النقد الثقافي والمجتمع " وفيها هجوم على ألوان النشاط الذي يربط الكاتب بالثقافة الأوربية عند نهاية القرن التاسع عشر، بوصفه نقداً برجوازياً بعيداً عن الروح الحقيقية للنقد، وقد شاركه بذلك العديد من المفكرين والنقاد ذوي الانتماء اليهودي [1].

فقد كانت هذه المقالة دفاعاً عن الأقليات المضطهدة من السلطة في ألمانيا على وجه التحديد والتي كانت ذا نزعة تآمرية ضد الأقليات ومنها اليهودية الألمانية. كانت البداية الفعلية للدراسات الثقافية عام 1964 حيث تأسست في انكلترا مجموعة بيرمنكهام للدراسات الثقافية المعاصرة (Birmingham Center of Contemporary Culture Studies) ومنها انتشر الاهتمام بالنقد الثقافي متصاحباً مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية، ولا بد من الإشارة إلى أن النقد الثقافي جاء نتيجة المابعد البنيوية وما بعد الحداثة حيث ظهرت مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجال ما وراء الأدب [2].

وقد بني النقد الثقافي على نظرية (النسق المضمر) [**] فكان مشروعاً في نقد الأنساق وهذا تحول جذري يفترق فيه النقد الثقافي عن النقد الأدبي على اعتبار أن النقد الأدبي معنى يعقد النصوص وهو بحث في جماليات اللغة وتوظيف

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص306.

(2) بن حيولة، سليم : النقد الثقافي وكشف آليات التسلط، مصدر سابق.

(**) النسق المضمر : هو نسق ثقافي وتأريخي يتكون عبر البنية الثقافية والحضارية وتيقن الاختفاء تحت غطاء النصوص، ويكون له دور سحري في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ورسم سيرتها الذهنية والجمالية.

المجاز للكشف عن تلك الجماليات، والمجاز الكلي هو المفهوم البديل عن المجاز البلاغي وفي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية وتنشأ الدلالة النسقية [1].

لقد اكتفى الخطاب النقدي عبر التأريخ بدراسة أدبية الأدب وفنية الفن إلا أن هناك جهوداً كبيرة ظهرت للبحث عن ماهية أخرى للخطاب النقدي، فقد تدرجت نقلات نوعية في مجال التنظير النقدي من أطروحة (ريتشاردز) في التعامل مع القول ألأدبي بوصفه(عملاً) إلى (رولان بارت) الذي حول هذا التصور من العمل إلى النص [2].

وقد كان (لميشيل فوكو) دور كبير أيضاً في نقل النظر من النص الى الخطاب وتأسيس وعي نظري من نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية، ويشير (فنسنت ليتش) في تحديده لطبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والثقافي إلى إنهما مختلفان لكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات، فيمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون تخليهم عن اهتماماتهم الأدبية، فالنقد الثقافي الذي يدعو له (ليتش) يستوعب متغيرات مابعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسوية [*] ثم نجدد ثلاثة معالم للنقد الثقافي الداعي له وهي [3] :

- إن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد.

---

(1) الغذامي، عبد الله محمد : من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، ورقة بحثية معدة لندوة مهرجان القرين حول مقولات النقد الثقفي، 2004، الموقع الإلكتروني :
www.kuwaitculture.org/alqrain2004/algdaamy.

(2) يُنظر : الغذامي، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، ص62.

(❖) الأساسوية : تعني تلك الاتجاهات التي تؤمن بوجود أسس مطلقة لأي شيء.

(3) يُنظر : الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص308 – 309.

- إنه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي، علاوةً على اعتماده على المناهج النقدية التقليدية.
- إنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات مابعد بنيوية، كما تتمثل بأعمال الباحثين مثل (رولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو).

وعلى هذا فالنقد الثقافي هو أحد المناهج النقدية الجديدة القائمة على فلسفة مابعد البنيوية وله أدواته الخاصة بالكشف عن المضمر المنسق في العمل الآدمي(المناقض للنسق الدال والمضمر البلاغي) والذي يكون متخفياً في النص بين الجماليات وما وراءها، بغية الوصول إلى العلامة الثقافية المميزة للنقد الثقافي.

النقد النسوي :

يركز النقد النسوي على المسائل النسوية، فهو منشغل بالقضايا المرتبطة بالأنوثة ودراسة الطرائق التي تشكلت بها صورة المرأة في شتى المجالات، كما اهتم النقد النسوي بالاستغلال الجنسي الذي يقترن بجسد المرأة، وقد انطلقت حركة النقد النسوي في العالم الغربي من فكرة اضطهاد المرأة، وهي فكرة يرى أغلب النقاد المعنيين بالنسوية أنها أصبحت من المسلمات ومن حقائق حياة الغرب، فهم يرون إن الجنوسة بوصفها التجلي الأكثر بروزاً للنسوية في النقد لها دور فعال في الصراع النسوي من أجل إنهاء هذا الاضطهاد التي تعاني منه المرأة في مجتمعها الذي تنتمي إليه، فالنسوية ارتبطت بشكل مباشر بمفهوم أكثر عمومية هو(الجنوسة Gender) وهو مصطلح كثُر الجدل حوله، ويتصل تفسيره عند بعض الكتاب والمنظرين بالجانب البايولوجي في النوع البشري (ذكر Male وأنثى Female)، ومن جانب آخر يؤكد بعض المنظرين على رؤى جديدة تتصل بهذا المصطلح تقترب من المعنى الثقافي، فالذكورة أو الأنوثة لا يتجددان مسبقاً من خلال الجسد بل إنهما يتكونان من داخل الثقافة التي ينتمي إليها هذان

المصطلحان [1]، أي بمعنى آخر إن الأنثى هو مصطلح يحدد الجنس، أما الأنوثة فهي مسالة ثقافية، وهناك أيضاً في بعض الدراسات المعاصرة من يرى إن مسألة الجنس نفسها قد تكونت تأريخياً فتميز الذكر / الأنثى اعتماداً على افتراضات ثقافية مثلما اعتمد عليها تقسيم الذكورة والأنوثة أيضاً [2].

ركز النقد النسوي بوصفه منهجاً جديداً في النقد على قيام الفكر الفلسفي على تعارض ثنائي يمنح فيه التفوق لما يعتبر ذكورياً، فالذكر هو الذات الإنسانية بينما الأنثى هو الموضوع، والذكر هو العقل وما الأنثى إلا جسد، فالأنثى مثل أشياء الطبيعة لا تصح أن تكون ذاتاً تتسم بالأخلاقية، وهي موجودة ليتحكم بها العقل(الرجل) وهي مهيأة لتحقيق وظائف معينة، فالثقافة الغربية هي ثقافة الذكر أي ثقافة متمركزة على المذكر الذي يحكمها ولذلك فهي تنتظم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل وديدنة المرأة في كافة مناحي الحياة ومفاهيمها[3].

ظهر النقد النسوي كخطاب منظم في ستينيات القرن العشرين واعتمد على حركة تحرير المرأة التي طالبت بحقوقها النسوية في العالم الغربي [4]، وكانت هذه هي الموجة الأولى من موجات الحركة النسوية الحديثة بشكلها المنظم، وفي السبعينيات من القرن ذاته لاحت في الأفق بوادر الموجة الثانية والتي استطاعت أن تنقل المرأة نقلة نوعية شديدة الأهمية، فقد تجاوزت أفكارها

---

(1) صبرة، أحمد : النقد النسوي وبناء المفاهيم المضادة، نشر مكتبة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر، 2006، ص2.

(2) المصدر نفسه، ص6

(3) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص330.

(4) المصدر نفسه، ص329.

الأساسية في المساواة مع الرجل وبدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة لتبين مدى انحياز هذه المنظومة إلى الذكر، كما تبين أيضاً الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءاً أصيلاً من الثقافة الغربية، فالنسوية قدمت نفسها للعالم وهي مختلفة عن كثير من الاتجاهات الفكرية المعاصرة بأن عرفت نفسها تعريفاً سياسياً [1]، فمع تسعينيات القرن العشرين بدأت الموجة الثالثة بالانسياب على شواطئ الخطاب النقدي النسوي، ومنها بدأ يتصاعد نوع آخر من الاهتمام بأدب المرأة إبداعاً ونقداً، وأخذت المواكبة تستوعب هذا النوع من النتاج الفني الأدبي[2]، مع نحت لمفاهيم وطروحات ساهمت بشكل أو بآخر باغناء الحركة النقدية النسائية عبر كشفها عن الثيمات والعلامات التي تمنح كتابات المرأة ونتاجها الفني والأدبي ملامحها الخاصة[3].

لقد وجه النقد النسوي انتقاداً لاذعاً للنظريات العلمية الحديثة على أساس إنها قد قامت على مبدأ الذكورية التقليدية والتي تمتد جذورها إلى اليونان القديمة، فالعلم حسب النقد النسوي نشاط ذكوري بشكل حصري وهو موجود ليمكن الرجال من السيطرة على الطبيعة والنساء اللاتي يرتبطن بها من خلال سماتهن الأنثوية [4]، وقد ارتاد النقد النسوي الكثير من المفكرات في الولايات المتحدة الأميركية وانكلترا وفرنسا، وكان من أعلامه الأوائل الروائية

---

(1) Smith, valerie: Black feminist theory and the representation of the other, P. 314.

(2) إدريس، عبد النور: الأدب النسائي إشكالية المصطلح والمفهوم، ورقة بحثية من منشورات ملتقى أدبيات الأنترنت : www.adbyat.com

(3) إدريس، عبد النور: الجسد الأنثوي وفتنة الكتاب، مجلة أفق الثقافية، الأنترنت : www.ofouq.com

(4) مسلمي، أميرة : إشكالية النقد النسوي، ورقة بحثية. الأنترنت : www.ofouq.com

الإنكليزية (فرجينيا وولف Woolf .V 1882 – 1941) والأديبة الفرنسية (سيموندي بوفوار Simonde Beuuvoir 1908 – 1986) وتمثل صاحبات هذا التيار تحديداً للثقافة التي يهيمن عليها الرجل [1].

فقد اتهمت (وولف) العالم الغربي بأنه مجتمع أبدي منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة لحرمانها اقتصادياً وثقافياً [2]، وقد سعت التوجهات النسوية إلى التأكيد على طبيعة الأنوثة وهذا ما حفز إلى الشروع ببدء تفكيك اللغة والفلسفة والممارسات الاجتماعية واتجاهات الثقافة البطريكية التي تحيا النساء فيها وثقافتها، مما نتج عنه تنوع في الدراسات النسوية لتمتد إلى الدراسات السياسية والاقتصادية والثقافية [3]، فقد تناولت الدراسات النسوية التحليل النفسي ومن الرائدات في هذا المجال (شوشانا فيلمان Shoshana Felman) أستاذة الأدب الفرنسي والدراسات المقارنة في كتابها " النساء والجنون " والمفكرة (لويس ايغاري Louis Igarie) في كتابها " تأملات في المرأة الأخرى" [4]، فطروحات هاتين السيدتين تعتبر من الطروحات المهمة في النقد النسوي، ففي تعليق لـ(فيلمان) عن كتاب " إيغاري "، اعتبرته من الخطى الرمزية للثورة النسائية لأنه جعل النساء يتحدثن عن أنفسهم بأنفسهن [5].

---

(1) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص218.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص330.

(3) Felman, shoshana; women and madness, edited by robyn, R, Warhol and diane priec Herndl. By Autgres, th state university, 1997, P. 7.

(4) المصدر نفسه، ص8 - 9.

(5) صبرة، أحمد : النقد النسوي وبناء المفاهيم المضادة، مصدر سابق، ص5.

مع اهتمام الحركة النسوية في النقد بالجسد أيضاً وكانت فرنسا هي المكان الذي ظهر فيه اهتمام كبير بالجسد، ففرنسا كما تقول (روزاليند جونز R. Jones) في بحثها عن (كتابة الجسد) تعد معقل النسوية [1]، وقد وجدت الكاتبة (جوليا كريستيفا)، في مفهوم الدوافع الجسدية، إن كثيراً من الكتاب الذكور قد تأثروا في طفولتهم بعلاقاتهم بأمهاتهم، وأظهروا ذلك إظهاراً غير واع فيما كتبوه من نصوص، وعلى هذا فالمرأة تستطيع أيضاً أن تكتب متحدية هذا النظام الرمزي القائم على الثقافة الذكورية.... من أن (كريستيفا) تشكك في قدرة النساء على الكتابة خارج الخطاب السائد، لكنه في نظرها المخرج الوحيد لتحررها مما تعيش فيه من اضطهاد [2]، فالنسوية اليوم تقوم على تحديد قضايا النساء في المساواة القانونية والحرية وفرصة التعبير وتحقيق الذات الفردية سواء من خلال العمل أو الفن أو حتى الجنوسية، فالنقد النسوي قد امتد في تأثيراته إلى تيارات سياسية واجتماعية أو سع ممثلاً بعملية البحث عن التغيير الاجتماعي الهادف إلى تحرير المرأة والانتصار لحقوقها المسلوبة نتيجة تسلط الثقافة الذكورية [3].

التفكيكية (التقويض Deconstruction) :

يعتبر التقويض (التفكيك) من المصطلحات المهمة في الدراسات النقدية المعاصرة، فهو احد الاتجاهات النقدية المابعد بنيوية والذي يعتبر من أكثر

(1) Rosalind Jones, Ann: writing the body, toward an understanding of L, ecriture Feminine, edited by Robyn. R. Warhol and Diane price herndi-by Rutgers, the state university. 1981. P. 370.

(2) المصدر نفسه، ص373.

(3) قطوس، بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، مصدر سابق، ص219.

الاتجاهات النقدية المثيرة للجدل بسبب ما يتضمنه معناها من مفاهيم معادية للميتافيزيقيا بشكل عام.

فبعد أن استقت ما بعد البنيوية خصوبتها من الثراء الفلسفي المتفاعل مع أسرار تنامي التفسير اللغوي للوجود، حاولت الدخول في جدلية نقدية مع الشروع البنيوي، ومن ثم تصوير كل شيء على انه نص، وبناء قاعدة جديدة لتفسير المعنى وكشفه فضلاً عن سعيها لاكتشاف القواعد التي تتبني عليها الدوال.

فالتوجه النقدي لما بعد البنيوية دفع بها (أي ما بعد البنيوية) إلى رسم خصوصيتها النقدية من خلال الطرح التفكيكي، على اعتبار، إن الممارسات النقدية لما بعد البنيوية هي نفسها الممارسات النقدية للتفكيكية [1].

تضم التفكيكية عدداً من أعمدة النقد (وعلى الصعيدين النظري والتطبيقي) أمثال(ج هيليس ميلر وبول دي ماند وجيفري هارتمن وهارولد بلوم)[2]، ولكن التفكيكية ظهرت وبشكل مميز على يد الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) في كتب إصدرها عام 1967[3]، واهم هذه الكتب كتاب (في علم الكتابة of grammatology) والذي يعد لسان التفكيك [4].

---

(1) ينظر : الشيخ علي، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002، ص149.

(2) رافيندران، س : البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ط1، ت : خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، وزارة الثقافة، بغداد، 2002، ص138.

(3) عناني، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انكليزي / عربي، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص132.

(4) المصدر نفسه، ص138.

بدأ جاك دريد نظريته في التفكيك بتوجيه النقد إلى البنيوية التي كانت سائدة آنذاك بأفكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية على حل مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه.

يؤكد (م. هـ. ابرامز M.H.Abrams) على، انه ابرز جزء في نظرية (جاك دريدا) هو :[1]

-إنه ينقل بحثه من اللغة إلى الكتابة (إلى النص المكتوب أو المطبوع).

-انه يتصور النص بطريقة محددة غير اعتيادية.

والتفكيك يمثل نظرية نقدية شاملة تبتغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة، وترى التفكيكية إن تلك النصوص تخضع لعمليات معقدة ناتجة عن علاقات النصوص المتناصة بعضها مع البعض الآخر[2].

ينكر (دريدا) اللغة منزل الوجود، ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي خلقها الله، ويرى (جاك دريدا) إن التفكيك هي قراءة مزدوجة ساعية إلى دراسة النص بصورة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم السعي إلى تقويض ما تصل إليه من معانٍ في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به، أي إنها تهدف إلى وضع اليد على وجه المفارقة ما بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبهذا فإنها (التفكيكية) تقلب كل ما كان سائداً في الميتافيزيقيا [3].

---

(1) آبرامز، م. هـ : الملاك التفكيكي، في مجلة البحث النقدي، ع3، 1977، ص408.

(2) ينظر : الشيخ علي، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق، ص150.

(3) ينظر : الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص108.

استند (جاك دريدا) في بناء مشروعه التفكيكي في توجهه نحو النصوص المؤسسة للفلسفة الغربية، فالتفكيك لا يكون حركة منطقية عن التأريخ الفكر الإنساني فهو حقيقة الأمر لا يخلو من امتداد جذور فكرية متأصلة في الفكر الغربي منذ المحاولات الأولى للفلسفة الإغريقية وحتى الفلسفة الحديثة المعاصرة [1].

ويرى (دريدا) إن تأريخ الفكر الغربي يستند على مجموعة ثنائيات متعارضة (الرجل والمرأة، الخير والشر، الخطاب والكتابة، الوجود والعدم). ويشكل الطرف الثاني نقداً وجانباً سلبياً للطرف الأول (أي المرأة تمثل نقداً للرجل أو الجانب السلبي له) ولا يستثني (دريدا) أي نص من احتوائه على ميزات تلك الثنائيات المتعارضة، وتلك الثنائيات تسهم (حسب رأي دريدا) بإطالة أمد بلوغ المرحلة النهائية للترجمة الفورية للنص، بهدف كسب المعنى [2].

فكان اشتغال التفكيكية على ثنائية الحضور والغياب استناداً إلى فهم جدلي للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب، فالحضور رهينة مرئية وما الغياب إلا ظلالها الكثيفة، فالتفكيك يحد من فكرة الحضور التي من خلالها يبحث المتلقي أو المسؤول عن مدلول محدد[3]. فقد أكد (دريدا) على الصوت والكتابة وما يتعلق بها من أولية أحدهما على الآخر، والتي كانت من المسلمات في الفكر

---

(1) المعموري، حمدية كاظم روضان : التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2008، ص13.

(2) See: Deference, in Deconstruction in context: P. 396-398.

نقلاً عن، الشيخ علي، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق، ص153.

(3) المعموري، حمدية كاظم روضان : التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص2.

الفلسفي الغربي (بأن الصوت سابق للكتابة) بقوله، إن الكتابة بحرفيتها التمثيلية لا تختلف عن اللفظ، وهذه الحقيقة هي سبب عودة الفكر الغربي إلى الكتابة دائماً، حتى يستطيع تمثيل اللفظ أو الصوت [1]، والمقصود هنا، إن الكتابة الحرفية واللفظ ما هما إلا مواد ولا علاقة لهما باللغة، يؤكد (دريدا) إن مفهومي الكلام والكتابة التقليدين يحيلان إلى خارج المعنى وهذا مصطلح مهم يستعمله (دريدا) ليعني به ما هو متجه ميتافيزيقياً أو ما هو متجه لاهوتياً [2].

قام (دريدا) بسك مصطلحات اشتقها من دراسته التفكيكية، وهذا المصطلحات من شأنها تنظيم خطى التفكيكية كمنهج نقدي، ومن هذه المصطلحات الأثر والاختلاف والانتشار والتمركز، وتحيل هذه العناصر مجتمعة إلى نتيجة مفادها إن كل شيء مؤقت في المشروع التفكيكي، لأن جميع التراكيب والبنى هي حالة مستمرة لا نهائية [3].

أما مفهوم الأثر فهو مرتبط بمفهوم الحضور والحضور الذاتي وينبع منهما في النظرة الماورائية الميتافيزيقية [4]، ويتأتى الأثر من غياب الشيء عن موضعه فالأثر ليس حضوراً ولكن ظل لحضور يتصدع وينتقل ويتأجل [5].

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص109.

(2) رافبندران، س : البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي : مصدر سابق، ص144.

(3) يُنظر : الشيخ علي، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق، ص151.

(4) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص109.

(5) عطا، وفاء حسين : التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000، رسالة ماجستير غير منشورة، ص55 – 56، الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص179.

لقد صب (دريدا) جام غضبه على البنيوية في طموحها لأتباع المنهج العلمي، فالعلم في نظر (دريدا) مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الماورائية، يقيم نظامه على ما يسميه الحضور ومعناها التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة، ويمكن في رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدارة في كل المذاهب الفلسفية مثل الصورة والمبدأ الأول والأزل والغاية والهيولي والرب، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة [1].

لقد عاملت التفكيكية النص كبنية آثار ووفقاً لألية عمل سعت إلى تحقيقها من خلال تطبيق طروحاتها على النصوص، وتتلخص هذه الآلية في التموضع داخل النص ونسقه من خلال كشف أفكاره المتضاربة والمتناقضة وتوجيه ضربات لها مما يؤدي إلى تفكيك بنيته الكلية، علماً إن هذه الآلية في العمل تبدأ من داخل النص إلى خارجه [2].

أما الاختلاف فيشير إلى فعلين الأول يختلف أي إن لا يكون مشابهاً والثاني يؤجل أو يرجئ والأول ذو بعد مكاني أما الثاني فهو ذو بعد زماني، وبحسب (دريدا) فأن كل علامة تحمل هاتين الخاصتين وتضطلع بهذه المهمة المزدوجة لذا تكون بنية العلامة مشترطة من خلال الاختلاف والتأجيل وليس من خلال ارتباط الدال بالمدلول كما يرى (سوسير) [3].

---

(1) عناني، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة، مصدر سابق، ص135.

(2) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص180.

(3) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص176.

ويؤكد (دريدا) أيضاً أن العلامة ما هي إلا أثر ثقافي نفسي وإن ما تضمره العلامة يحفز حركة الذهن للبحث عما هو غير كائن فيه، وبهذه الآلية تستحوذ على ذهن المتلقي [1]. وهذا ما يدفع المتلقي إلى العيش داخل النص.

والاختلاف يستمد تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين أساسيتين هما [2] :

1. أنه يقوم على اختلاف الدوال، مما ينتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث.
2. يتخذ الاختلاف عادة شكل ثنائيات متقابلة أو متضادة (كالخير والشر، الطبيعة والحضارة، الإنسان والبنية...) فالعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه ويترتب على ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من التخالف لا التوافق والتفكيك لا التجميع.

أما الانتشار فهو يعني، أن معنى النص منتشر فيه ومبعثر كبذور تنتشر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به، وهو أيضاً لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال، وتأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها

---

(1) يُنظر : رافيندران، سنكران : جاك دريدا ونظرية والتفكيك، مجلة الموقف الثقافي، ع24، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص60 – 61.

(2) الشيخ علي، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مصدر سابق، ص154.

دلالة المعنى إنها تحدث أثر الدلالة فحسب [1]. أما (دريدا) فيعني بالانتشار، فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة [2].

أما التمركز فقد سعى (دريدا) إلى ضرب وتحطيم التمركز حول العقل والصوت، فهذه المقولة قد دفعت بالعقل إلى المقدمة ومنحته السلطة في تحديد المعنى، فقد دعا (دريدا) بالمقابل إلى إلغاء المركز لينفتح النص على أفق التأويل دون أي ضوابط ولتحول قوة الحضور بفضل نظام الاختلاف إلى غياب الدلالة المتعالية، وإلى تخصيب مستمر للدلالة المحتملة [3]. وأكد (دريدا) أيضاً على مقولة التمركز حول الكتابة والمقصود بالكتابة هنا الكتابة التي تعيد إنتاج المواقع داخل نفسها وعلى نحو تكون معه سبباً في ظهور واقع جديد، ويرجع سبب تمسك(دريدا) بهذا النوع من الكتابة إنها لا يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها وأيضاً هي قادرة على الخروج عن هذا السياق وتقرأ أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامة في نصوص أخرى، وهي قد تكون فضاءً للمعنى بوجهين أولهما قدرتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات وثانيها قدرتها الانتقال من مرجع إلى آخر [4].

وفي قراءة تفكيكية للبنى النصية في الخطاب الجمالي البصري لدى الفنان (هاشم حنون)*.. وتحديداً في تجاربه الأخيرة التي تنحو منحاً تجريبياً،

---

(1) المسيري، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، ط1، المجلد 5، دار الشروق، مصر، 1999، ص477.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص120.

(3) رافيندران، س : البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، مصدر سابق، ص144 – 145.

(4) المصدر نفسه، ص61 – 62.

* انظر الملحق.

خطابات بصرية تنغمس بالمشاعر الوجدانية تفرض نفسها كما بديهيات الاسطورة التي تنمو بالسحر اذ تفوق كل المواصفات.. ان هاشم حنون يستقرأ بصرياً موجوداته، وهي موجودات تبدو أكثر حميمية اليه، فهو على الرغم من كونه يمد انساغه عميقاً في ملح الأرض بعذاباته الحلوة وفي فضاءات المتحول من الاشياء.. الاشياء الآتية العابرة اذ يضع بصمات استطيقة نقف أزائها طويلاً مبهورين بهذا الجمال الذي يرتكن الى لغة الباطن بتماهيات خارجية، انه يعيد المشهد التصويري.. طبقاً وذاكرة ذات نزوعات لا شعورية.. وهذه تعد أول عتبة من عتبات تفكيك تشفيرات حيثيات المشهد الخارجي طبقاً لمنطق فضاءات ما قبل الوعي اذ يكسر كل ما هو معقول ومألوف يرتكن الى تسجيلية منطقية المشاهد الخارجية.. فهو انما يشظي ذلك طبقاً لمنظومة ذات محمولات لا شعورية يحتل مساحة ما هو طفولي فيها المحمولات الاكثر تأثيراً في نصوصه الخطابية هذه.. انها بنى نصية دالة وغير دالة معاً اذ تتموه الدلالة فيها بالنسيان والتداعيات والتلاشي عادة.. فالنص لديه لا يعلن عن أشيائه ليرتكن بذلك الى المبهم والغامض واللامعقول.

ان هاشم حنون انما يغرّب بمفرداته البصرية في نصوص مفتوحة، اذ نقدم رؤى جديدة.. معاني جديدة بعد كل تجربة تلقى أزاء منجزه التصويري.. والنص لديه يقوم على تفكيك الانساق الجمالية وتبعثر وتشذر أشكاله مع الغاء كل ما هو مركزي بشكل قوي في حركة وانساق مصفوفاته التي تتعثر في انساق من العبث الطفولي وهي تلهث في دوامة من اللعب الحر.. اذ يقوض كل تراتبية ونهائية الدلالة.. نصوص لبقع لونية ذات إحالات الى ملاذات من طقوس طمأنينة الروح الى بيوتات من المربعات التي تتشذر هنا وهناك.. من نخلات بدائية تشبه اخضر لون الصبيرات.. بنى نصية لمدن تذوب في التيه.. اذ يمسي كل شيء يغرق

في محض حلم.. فلا موت بعد اليوم في الخطابات البصرية التجريبية لدى هاشم حنون.. على الرغم من حجم الحياة الكوارثية التي يعيشها الفنان في ظل إسقاطات الحرب العراقية الايرانية وما أعقبها من إزاحات عاطفية وإنكسارات نفسية اذ هكذا الفنان يحيلنا من مخاضات الحزن الى كرنفالات من فرح الألوان تشبه جميع أشكال الصدفة والتلقائية والومضة.. لكنها أشكال تخبيء الكثير مما لا يقال من حجم وفداحة ذلك الذي خسرناه، وذلك الذي ربحناه من انتصارات وهمية وهزائم حقيقية جداً !!.

في خطابات (هاشم حنون) تتعدد الأقطاب عادة والرؤى.. ويخترق كل ما هو ثنائي بوصف ان التفكيك كأستراتيجية في فحص النصوص يعد دعوة الى تقويض منطق الثنائي والميتافيزيقي بل ان خطاباته تقوض كل أشكال المحاكاة والتوصيفات السردية.. والاحاطة بكل ممارسات الرسم التقليدية.. اذ ينفجر بالبراءة والوحشية والسذاجة.. لاشكال تحيلنا الى (بول كلي) و (هنري روسو) و (خوان ميرو).. في انساق نتيه فيها.. اذ لا مركز يشكل علامة فارقة او مرجعية ما.. بل لا وجود لسلطة تقود تلك الانساق العبثية التي لا تقوم الا على دوال من اللعب الحر، اذ تتعدد القراءات فيها.. تتعدد المعاني فليس ثمة معنى محدد في نصوص مفتوحة ابداً.. وكل ما يشكل متن في النص الاستطيقي يتحول الى هامش من العناصر والاشكال وتارة يتحول الهامش من الانساق البصرية الى متن في البنى النصية الدالة التي تتحول دلالاتها الى محض تيه من العلاقات البصرية.

ان الخطاب البصري لدى (هاشم حنون) ليس خطاباً متعالياً فهو لا يبحث بما وراء الاشياء.. اذ يمارس الفنان لعباً حراً عبر منظومة من العلاقات في السطح التصويري.. فليس وراء السطح سوى السطح نفسه.. فلا طقوس او احالات روحية او عقائدية.. فضلاً من ان معالجته لموتيفاته البصرية إنما تتسم بالبراءة وتنعزل هي

أصلاً بنكوصات ذاتية بعيداً عن كل مسميات المتعالي والماورائي والمقدس.. اذ تنغمر البنى النصية في انثيالات ذاكراتية تحلم بالطفولة والبراءة وغبش الأشياء التي تنمو اول مرة في بنى علاقاتية مفككة.. غير مترابطة.. لا تقوم على المشاكلة انما على الاختلاف.. اذ ان الرؤى.. الاحالات.. انما تعمل على كسر افق التوقع لدى المتلقي.. فالسطح لديه شتات من التشذرات الشكلية واللونية والفضائية بل ان هناك صياغات تعبيرية واخراجية لخطابات تشبه اللمسات التي لا تعيد نفسها مرة اخرى.. لايقاعات تشبه شكل الدهشة وارتجافات من العاطفة تلتحف بالنكوصية لكنها نكوصية تبتل بغنائية خالصة مطلقة.. في أشكال تذوب مع الارضية لتتماهى في الفضاء.. انها خطابات لا تقوم أنساقها على مرجعيات محددة ولا تفرض علينا أي شكل من أشكال الهوية وتتقاطع مع كل أوثان التأريخ وأصنام الاسطورة ومراكز السلطة.. لترتقي خطاباتها الى كل ما هو عالمي وكوني على الرغم من الامتدادات النسقية بمجساتها التي تتماهى في سيل من المدن والقرى العراقية المثقلة بشفافية من الحزن العذب المشوب بالنبل والبراءة اذ تغرق بكرنفالات من فرح غنائية الالوان في تقطيعات لا رابط فيها.. في استدعاءات لشكل ذاكرة تتأثث بكل اثراءات اللاشعور في مشاهد لأشكال أمامية ورأسية مجزءة.. في منظورات خفية.. ومنظورات رأسية لعين الطائر.. صور في إحالات من الفرح الهارب الذي يتسرب سريعاً منا.. بنى نصية.. تتراقص.. ترتج.. أشياء تطفو فوق بركة ماء تدور في دوائر خفية دوائر وجودية تشبه شكل غثيان وجودية سارتر، بل دوائر من الدوال التي لا تقف عند معنى محدد.. أنسجة من الخطابات متعددة ومتشابكة من ألوان لا رابط فيها تجمع بين الأزرق الذي يطفح فوق الأحمر مثل شكل الدهشة، في حركة من الاضداد لألوان سوداء وأخرى خضراء فوق فضاء أحمر ومستطيلات ومربعات ودوائر لا تحلم الا بشكل التيه

وتقويض كل أبجديات العقل وتأثيثات المنطق لأشكال تغادر المركز لتتماهى في هامش من الفضاءات في علاقات سرعان ما تتحول الى.. استدعاءات قصية – تداعيات – تتلاشى من الفضاءات الواسعة.. شكل البيوتات.. مدرجات.. أبواب.. شخوص.. منظر.. مستنقعات مائية.. ساحات للعب.. مناطق ترفل بالخضرة تشبه شكل الجنة.. وأشباه بيوت.. أشكال من النخيل قد قطعت الحرب أوصال السعف فيها تشبه شكل نخيل أبي الخصيب ومنطقة العشار.. انها لقى لا تعرف المركز ولا تتحد بمعاني ثابتة، اذ ان تأريخ الاشياء يمثل بالذات لدى (هاشم حنون) وهو لا يؤسس أشياء إنما ينبش في هذه الاشياء الناعسة مملكة ذات طفولية.. اذ يشير (ميشيل فوكو) الى ان تاريخ الجنون هو تاريخ (للآخر) اما تاريخ الاشياء فيكون تاريخ الذات[1].. وبذلك يحول (هاشم حنون) النص الى سلسلة من الدلالات.. دوال مشتتة وغامضة.. متشذرة ومراوغة المعنى من سلسلة من مصفوفات مبعثرة في لعب حر تتشظى وتتشر بما يسنح المتلقي استحالة صياغة قراءة نهائية لدالاته تلك.. اذ يتم تقويض المعنى في منجزه الجماليبوصفه خطاباً يرتكز الى الارتجال والتفكيك في ظل جدل لا مسموحية فيه للمعنى لفنان لا يمثل الا هوية متشظية أصلاً تحت ركامات حجم الاستلاب وبذا تكون البنى النصية هنا عرضة لتوزيعات تقوض المركز وتفتت فضاءات التأويل.. في سيل من الومضات الضوئية لانطباعات بصرية يرصدها هاشم حنون تحت مرصاد الذاكرة البصرية لديه.. مشاهد أخرى يحيلها من ذاكرته لتتمثلها وجودياً مع إسقاطات تماهيات طفولته البكرية والعاطفية المشبوبة بالبراءة والحلم.. اشكال

---

(1) فوكو، ميشيل : الكلمات والاشياء، ترجمة مطاوع صفدي، مركز الانتماء القومي للترجمة والنشر، مشروع مطاوع صفدي للينابيع، بيروت، 199.، ص142.

أكثر من مفككة يطلقها (هاشم حنون) وئيداً على شكل تداعيات بأنساق لا تقوم الا على العدمية والتغريب والعبث الطفولي.. أنساقاً تشبه شكل الدهشة عند شروع الطفل الرسم في كراسات الرسم المبتلة بمشاعر طفولية دافئة، اذ يتحول التفكيك من سطحه التصويري الى بناءات مثمرة تطفح بالإثراءات الاستطيقية دونما تخطيطات مسبقة.. اذ ان نسيج سطحه التصويري لوناً وشكلاً وفضاءاً يزدحم بالتلقائية.. ويعد عالمه هذا نوع من أنواع التغريب.. ومغايرة لزمكانية الوسط الخارجي وتشريحاً جديداً لنسيجية خطابه البصري هذا المفعم بالبكرية في جملة من الاختلافات في حجم البقع اللونية ولا هارمونية الكتل اللونية، وتقاطع منظومة العلاقات الشكلية واشكاله لا تخلو من بينصية خطابات اخرى لـ (بول كلي) و (اسماعيل الشيخلي) و(ضياء العزاوي).. وان (هاشم حنون) يمتلك اسلوباً وبذا فهو يعي بناءاته تفكيكياً والتفكيك يعني تفكيك وحدة ثابتة الى عناصرها ووحداتهاالمؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراجعة وظيفتها، فالتفكيك يستدعي التشتت بازاحة مركزية توزع المراكز.. والتفكيك ليس هدماً على العكس بناء.. يقوم على توسيع ما يفيدنا وفتح ما يغلق[1].

في خطاب هاشم حنون جملة موتيفات ان انتظمت فانها تنتظم بانساق من الدومينو ذات الانساق العبثية للعب طفولي حر في أضداد لونية تخترع أشكال جديدة للدهشة.. انها مربعات من الارحام التي نلتجأ اليها كملاذ آمن كاذب يشبه في سريالية وجودية القلق اللامتناهي الذي ينتابنا.. ملاذات تتعدد فيها

(1) الزين، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات... فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2..2، ص189.

الاقطاب.. التوجهات.. الحجوم.. الايقاعات.. الألوان والأشكال أيضاً.. لتفترش شكل جديد الى حجم الانبهار في خطابات بصرية كهذه، أشكال لا تبحث في ذلك الكوني انها تبحث في هذا القلق الذي يتسرب من الروح وئيداً على شكل تلعثمات لونية.. خطية.. طفولية.. هي محض إرتسامات من الاحالات التي تفضي دوماً الى عبثية عدمية مطلقة.. اذ ينبش (هاشم حنون) في طوبغرافيا للروح التي تتوزع في ظل التيه.. كما يبحث (فوكو) في الارتجالات الحقيقية للشعور الانساني لدى ذلك المهمش والمنزوي في عالم معاصر ما بعد حداثوي أكثر من بارد جداً.

ان الخطاب البصري لدى (هاشم حنون) في تجاربه الاخيرة انما يرتكز الى مقولات (جاك دريدا) الذي يرى في النص نسيج من الملصقات والتطبيقات الاعتباطية واللقيطة لأشكال لا ترتبط بمحور مركزي ولا يقودها منطق او مثال محدد والمعنى تفكيكياً لديه انما يتمظهر ويتوارى من خلال تجزئته وانشطاره وتقطيعه وتشظيته لينفتح النص على عالم واسع من الهرمنيوطيقا في دوامة عدم الفهم او الموضوح اذ لا نرتكن الى معنى ما.

التداولية :

تعد التداولية من الاتجاهات النقدية المعاصرة التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية والتي اهتمت بدراسة اللغة بشكل خاص في بحثها عما يفعله المستعملون بالألفاظ سعياً منها لإرساء مبادئ الحوار عن طريق استقصاء علاقة اللغة بمستعمليها وذلك لا يتم إلا بدراسة مفردات اللغة وعباراتها التي يوجهها المتكلم ضمن سياق معين من خلال زمكانية التخاطب والظروف المحيطة بالمتكلم، إضافة إلى استقصاء العلاقة الاجتماعية التي تربط المتكلم والمخاطب، فالتداولية تدرس كل هذه الأمور وتهتم فهي تسعى جاهدةً للإجابة عن مختلف الأسئلة

الهامة والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر لأنها تحاول الإحاطة بعدد من الأسئلة منها : من يتكلم وإلى من يتكلم ؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟ ما مصدر التشويش والإيضاح ؟ كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر ؟ [1]، فهذه الأسئلة وغيرها على شاكلتها من الأسئلة التي تثير قضايا تحاول الدراسات التداولية الإجابة عنها.

فالتداولية هي نظرية استعمالية تدرس اللغة في استعمالها للناطقين بها وهي أيضاً نظرية تخاطبية تعالج شروط التبليغ والتواصل الذي يقصد إليه الناطقون من وراء الاستعمال للغة.... فالتداولية هنا قد نقلت النص من المستوى النحوي والدلالي والمعلمي إلى المستوى التداولي والذي نجد فيه أن جهود الدارسين تصب في مفهوم التواصل القائم على أساس الفهم والتأويل المستند إلى القراءة القائمة على الإحاطة بالعوامل الفاعلة في النص كالسياق ومقاصد الكلام [2].

أطلقت تسمية الذرائعية على الدراسات التداولية بعدما تطورت وتجاوزت حدودها في انتقالها في اللغة إلى مجال الأدب [3]، ويعود الأصل في هذه التسمية إلى منظري السيمياء أمثال (شارلز بيرس و شارل موريس) على وجه الخصوص وتختلف دلالاتها حسب الحقل الذي نبعت منه كالفلسفة واللسانيات والاتصال

(1) ارمينكو، فرانسواز : المقاربة التداولية، ت : سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، ص3.

(2) اديوان، محمد : نظرية المقاصد ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة، مجلة الموصل، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، العدد 1، 1994، ص25 – 26.

(3) بوبكري، راضية خفيف : التداولية وتحليل الخطاب الأدبي مقاربة نظرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 399، دمشق، تموز، 2004، ص31.

على أن تسميتها الغالبة تضل توجهها العملي [1]، ويعد (شارل موريس) أول من بادر إلى إرساء تعريف مقصود للتداولية في استخدامه له سنة 1938 دالاً به على فرع من فروع العلامات (Semiotics)، غير إن التداولية لم تصبح مجالاً يعتد به إلا في سبعينيات القرن العشرين بعد تطويرها على يد ثلاثة من فلاسفة اللغة هم (اوستن Austin) و(سيرل Searle) و(جرايس Grice) [2]، فقد أسهم (موريس) في نشوء التداولية من خلال تقسيمه الثلاثي المبدع بين حقول علم العلامات في النحو والدلالة والتداولية [3]، ويعود أصل هذا الاهتمام بالعلامات لـ (بيرس)، فـ (موريس) يلتمس لحياة العلامات في مجموعها بل ويستلهم (بيرس) في أعماله التي ينظمها مؤسساً انشغاله على نظرية عامة للعلامات ذات أبعاد انثربولوجية وفلسفية [4].

تفرعت الدراسات التداولية على نظريات عدة، ذلك لسعة الدراسات التداولية في اللغة كونها تهتم باللغة بشكل أساسي، ومن فروع الدراسات التداولية [5] :

- التداولية اللغوية : وهي اختصت بدراسة استعمال اللغة من وجهة نظر تركيبية.
- التداولية الاجتماعية : وتهتم بدراسة شروط الاستعمالات اللغوية المستنبطة من السياق الاجتماعي.

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص167.

(2) نحلة، محمود أحمد : آفاق جديدة في البحث اللغوي، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002، ص52.

(3) ارمينكو، فرانسواز : المقاربة التداولية، مصدر سابق، ص26.

(4) ارمينكو، فرانسواز : المقاربة التداولية، مصدر سابق، ص16.

(5) نحلة، محمود أحمد : آفاق جديدة في البحث اللغوي، مصدر سابق، ص15.

- التداولية التطبيقية : وتختص بدراسة طرق التواصل في المواقفالمختلفة.
- التداولية العامة : وتعنى بالأسس التي تقوم عليها استعمالات اللغة اتصالياً.

وقد ضم المشروع التداولي في دراساته جوانب عديدة من جوانب الخطاب ومن هذه الجوانب ما يتمثل بالإشاريات والافتراض المسبق والأفعال الكلامية [1].

أما الاشاريات فتختص بدراسة الرموز الاشارية والمتمثلة بأسماء الإشارة وأسماء الوصل والضمائر وظروف الزمان والمكان، والتي تتميز بأنها علامات لغوية لا يتحدد مرجعها إلا في سياق خطاب معين، كونها لا معنى لها في ذاتها[2]، والاشاريات هي تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل التعبيرات الإشارية البعيدة عنه [3]، وقد تعددت الآراء والطروحات الخاصة بالرموز الإشارية ودراستها، وعمل عليها الكثير من المنظرين في هذا المجال، إضافة إلى تعدد تسمياتها، فقد كان (بيرس) تعبيري الإشارة والعلامة الإشارية، بينما استعمل(روسل) تعبير الأنوثة الخاصة.

---

(1) الشهري، عبد الهادي : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2004، ص24.

(2) بلبع، عيد : التداولية البعد الثالث في سيموطيقا موريس، مجلة فصول، العدد 66، 2005، ص41.

(3) الشهري، عبد الهادي : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، مصدر سابق، ص81.

أما (ج. ميومين) فأدخل دليل الذاتية ونحت (ن. كودمان) اصطلاح الدليل وأتى (هـ. راشنباخ) باصطلاح العالم الرمزي التأملي، وأمكن بفضل هذه التعابير تمييز العلامات المعينة بطوابعها [1].

أما الافتراض السابق فيعنى أن الخطاب الذي يوجهه المتكلم الى المخاطب على افتراض أنه معلوم له سلفاً، كأنه يقول شخص لآخر أغلق النافذة، فالمفترض مسبقاً، إن النافذة مفتوحة، وإن هناك مبرراً يدعو لإغلاقها وإن المخاطب قادر على الحركة، وكل هذا موصول سياق الحال وعلاقة المتكلم بالمخاطب [2]، أما الأفعال الكلامية أو ما يسمى بنظرية أفعال اللغة فهي قائمة على الاعتقاد بأن الوحدة الدنيا للتواصل الإنساني ليست هي الحملة ولا أي تعبير آخر، بل هي استكمال بعض أنماط الأفعال، وهذه الأفعال يمكن تقسيمها إلى أفعال انجازية (أدائية) متمثلة بما نقوم به من خلال كلامنا، وأفعال إخبارية تطبع خاصة بحدود الإشارة الإخبارية وهي آثار ينجزها كلامنا، وتعني إنها تخالف الفهم المجرد لهذا الكلام، أي بمعنى آخر، إن الأفعال الإخبارية تصف وقائع معينة وقد تكون صادقة أوكاذبة.

وقد قدم الفيلسوف والمنظر التداولي (اوستن) تصنيفاً للأفعال الكلامية على أساس قوتها الأدائية (الانجازية)، فقد بدأ بالحكمية ثم التمرسية وبعدها التكليف ثم العرضة وأخيراً السلوكيات[3]، وعلى الرغم مما قدمه (اوستن) من خلال تصنيفه الخماسي للأفعال الكلامية، إلا أنه لم يكن كافياً وافياً بالغرض فجاء (سيرل) بتصنيف جديد محاولة منه لتهدئة الاضطراب الذي يعاني

---

(1) نحلة، محمود أحمد : آفاق جديدة في البحث اللغوي، مصدر سابق، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص21.

(3) ارمينكو، فرانسواز : المقاربة التداولية، مصدر سابق، ص61- 62.

منه التصنيف الخماسي(لأوستن) حسب رأيه، فقد صنف (سيرل) هذه الفعال الكلامية إلى خمسة أصناف أيضاً هي [1] :

- التأكيدات (الاعلانيات) : وهي تلزم المتكلم بصحة محتوى إخباري معين (كالادعاء والاعلان....).
- التوجيهات : وتحدث تأثيراً ما عبر فعل المستمع (كالأمر والطلبوالتوسل.....).
- الإلزاميات : وتلزم المتكلم بفعل مستقبلي (كالوعد والقسم......).
- التعبيرات : وهي تعبر عن حالة نفسية معينة (كالشكر والاعتذار والتهنئة والامتنان.....).
- الاخباريات : ويؤدي تنفيذها إلى تناظر بين المحتوى الإخباري والواقع(كتسمية المولود الجديد أو تسمية سفينة أو طائرة....).

التأويل والهرمينيوطيقا Interpretation and Hermeneutique

التأويل في ابسط معانيه هو قراءة للنص أو مقارب له، تتحكم فيه الفرضيات الخاصة بالقراءة المنبثقة من معطيات النص أولاً ومن قدرات المؤول ثانياً [2]. والتأويل في أدق معانيه هو تحديد المعنى اللغوي في العمل الفني من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتراكيب من خلال التعليق على النص. أما

---

(1) ليش، جيفري وتوماس جيني : اللغة والمعنى والسياق، البراجماتية، المعنى فوق السياق، الموسوعة اللغوية، تحرير كولنج، تت : محي الدين حميدي وعبد الله الحميدان، السعودية، 2000، ص178 – 179.

(2) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص210.

التأويل بمعناه الواسع فهو توضيح مرامي العمل الفني ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة [1].

اشتقت كلمة (التأويلInterpretation) من الكلمة اللاتينية (Interpres) بمعنى الشخص الذي يؤدي دور المفسر أو المترجم [2]، أما كلمة (هرمينوطيقاHermeneutique) فتترجم عادة بفن التأويل وتعني فن تأويل وتفسير النصوص وتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية وأيضاً البحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما تكون مطموسة لاعتبارات تأريخيةوأيديولوجية [3].

يعد مصطلح التأويل من المصطلحات المتأرجحة بين إرث حضاري تاريخي وبين حاضر زاخر بالتحولات الفكرية المستمرة، وبين هذا الحاضر وذاك الماضي كان هناك ثمة تحولات مهمة طالت مجالات متعددة حتى طالت مفهوم التأويل، فالتأويل بمفهومه الكلاسيكي ما هو إلا محاولة لفهم النص على حقيقته. أما المفهوم الحديث للتأويل فقد أصبح اليوم يسعى لما وراء النصوص بغية الكشف عما هو قابعٌ ومستتر وراء النتاجات الفنية بشكل عام، وللوقوف على هذه التحولات المتفاوتة بين مفاهيم التأويل القديمة والحديثة لا بد من استقصاء مرجعيات التأويل وسبر أغوارها منذ القدم مبتدئين بالفصل بين مفهومين متشابكين يلتقيان في مواطن ويفترقان في أخرى وهما التفسير والتأويل : فهما

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص88.

(2) فرانشيسكو، باختين : طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، ط1، ت : مصطفى عبود، عدن، دار الهمداني للطباعة والنشر، 1984، ص74.

(3) بعلي، حفناوي : إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 440، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كانون الأول، 2007.

يلتقيان في أن كليهما يسعى للكشف عن معنى النص وقصديته، فالمفسر يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال البحث عن معنى الكلمة أو ظاهر القول... أما المؤول فيسعى لتجاوز ذلك للبحث عن الرموز الكامنة في النص [1]، فالتأويل يحقق في الحاضر أما التفسير فينطلق من النص في لغته وما في الجملة من معان كونه فعلاً يصوغ أسئلته وجودياً ومعرفياً من الماضي فهو ينطلق من اللغة إلى العالم، أما التأويل فينطلق من النص في دلالته التي شكلتها تأريخيانيته (زمانه، مكانه، ظرفه، وقصده) لذلك هو عكس التفسير فهو ينطلق من العالم إلى اللغة [2]، ولعل ما هو شائع في مجتمعنا وموروثنا العربي من رأي بأن التفسير للعامة والتأويل للخاصة منطلق من هذا المفهوم.

ترتبط الجذور الأولى للتأويل بالتراث الإغريقي عند (أفلاطون وأرسطو) فضلاً عن كتاب آخرين حيث ارتبط التأويل بتفسير ما ليس في طاقة الإنسان وتحويله على صورة مفهومة له [3]، فقد ارتبط في بادئ الأمر بمحاولات تفسير أعمال (هوميروس) والشعراء الإغريق وبذلك ارتبط بعلم اللغة ونقد النص، ثم ارتبط بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية والنصوص المقدسة المنطلقة من موازنة بين معنيين هما المعنى الحرفي (وهو العهد القديم) والمعنى الروحي (وهو العهد الجديد) [4]، فالتأويل في العهد الجديد قد ارتبط بشكل كبير بالجانب الروحي

---

(1) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص201.

(2) القضماني، رضوان : قراءة في ملف التأويل، مجلة الموقف الأدبي، العدد 443، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، آذار، 2008.

(3) مصطفى، ناصيف : نظرية التأويل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، مطبعة جدة، السعودية، 2000، ص22.

(4) بعلي، حفناوي : إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مصدر سابق.

لدواخل الإنسان مما دفع المؤول في هذه الفترة إلى التعامل مع النصوص للوصول إلى فهم المغزى من هذا النص أو ذاك.

فالنشاط التأويلي قد تطور في تفسير النصوص وشرحها انطلاقاً من الرواقية على وجه الخصوص فتزيّا بزي القراءة المقارنة، وكان المقصود من وراء ذلك أن نفهم (على سبيل المثال) المعنى المستتر في الأساطير الهوميروسية [1]، وقد أطلق على هذه المرحلة في التأويل بالكلاسيكية والتي تقوم على مبدأ " إننا كي نفهم العناصر الجزئية في النص (لغة النص) لا بد أولاً من فهم النص في كليته وهذا الفهم لا بد من أن ينتج عن فهم العناصر الجزئية المكونة له " [2].

وفي أواخر الحقبة الكلاسيكية حينما تحطمت الأسطورة ومصداقيتها بواسطة الرأي الواقعي عن العالم الذي جاء به التنوير العلمي... لم تعد النصوص القديمة شكلها البدائي مقبولة أبداً فاستدعى التأويل لمواءمته النصوص القديمة مع المطالب الحديثة [3].

اهتمت نظرية التأويل في بادئ الأمر بكيفية تفسير النصوص فقد كان النشاط التأويلي يتناول منذ نهاية العصر القديم الكتاب المقدس وتطور إبان العصر الوسيط بطوله نظاماً جديداً للتفسير ذي أربع مستويات تتمثل بالمعنى الحرفي (قص الأحداث التأريخية) والمعنى المجازي (تجسيد العد الجديد في العهد

---

(1) هالين، فريناند وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي، ط1، ت : محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1998، ص13.

(2) القضماني، رضوان : قراءة في ملف التأويل، مصدر سابق.

(3) سونتاغ، سوزان : ضد التأويل ومقالات أخرى، مصدر سابق، ص18 – 19.

القديم) والمعنى الاستعاري (من نسق أخلاقي ينسجم مع السلوك الإنساني) وأخيراً المعنى الباطن (وهو وحي أخروي من مملكة السماء) [1].

فالتأويلية أصبحت كنظرية استيعاب بذاتها فقد بدأت بالتطور بوصفها فرعاً رئيسياً في دراسات الكتاب المقدس، لكن سرعان ما بدأت تعاني من تصدع أركانها بسبب ما عانته من بعد بين النص والقارئ ما أدى إلى ازدياد الغموض في المعنى واتساع الهوة بين النص والقارئ وبالتالي تعذر إيصال الرسالة إلى القراء [2].

وبهذا يكون التأويل من المفاهيم القديمة جداً قدم النصوص نفسها أدبية كانت أم دينية، أما مفهوم (الهرمينوطيقا Hermeneutique) فهو يعني العلم الذي يبحث في آليات الفهم، فقد بدا في الفكر الغربي الحديث مع القرن السابع عشر عند انفصال التأويل عن مجال فهم النصوص الدينية ليصبح علماً مستقلاً بذاته يناقش عمليات الفهم وآليات التأويل... وتطور لتمتد تطبيقاته إلى دوائر أكثر اتساعاً شملت حقول العلوم الإنسانية كالتأريخ والفلسفة والانثروبولوجيا والنقد وغيرها [3].

وقد تطورت الهرمينوطيقا في الفكر الغربي وأصبح من الممكن تقسيمها إلى مراحل تزامنية بدأت بالكلاسيكية ثم الرومانسية فالفلسفية والفيزيولوجية. أما الكلاسيكية فقد بدأت مع عصر النهضة حين بدأ الإصلاح الديني في أوربا وتنامى الإحساس بالحاجة الملحة إلى منهج يحدد قواعد معينة لتفسير الكتاب

(1) هالين، فريناند وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي، مصدر سابق، ص13 – 14.
(2) القضماني، رضوان : قراءة في ملف التأويل، مصدر سابق.
(3) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص203.

المقدس [1]، فكان للألماني (فردريك شلير ماخر Schleirmacher) دور كبير في هذه المرحلة فقد نقل الهرمينوطيقا من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى دائرة العلم والفن الذي يؤسس لعملية الفهم ثم التفسير، فقد شرع في عام 1819 إلى تأسيس نظرية فن أو صيغة إدراك النصوص عموماً [2]، وقدمته إلى أن للنص بعدين الأول موضوعياً ممثلاً باللغة والآخر نفسياً ذاتياً يتمثل بالمبدع نفسه... وقد أدرك (ماخر) أن هناك علاقة تبادلية بين هذين البعدين، فالبعد الأول (اللغة) يشير إلى المشترك الذي يساعد في إمكانية الفهم، (أي بمعنى أنه جانب مشترك بين المؤلف " مؤلف النص " والآخرين ممن ينطقون ويفهمون تلك اللغة) والبعد الثاني يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة [3]، وهنا قد بدأت مرحلة من مراحل الهرمينوطيقا تدعى بالرومانسية ويعود سبب هذه التسمية الى أن الهرمينوطيقا قد بدأت هنا بمحاولة اكتشاف سيكولوجيا المؤلف من انفعالات ومشاعر وقصد باطن، ولم تتوقف الهرمينوطيقا الرومانسية عند الحدود التي توصل لها (ماخر) بل جاءت بعده محاولة الفيلسوف (فيلهام ديلثي Filham Delthey 1833 – 1911) لتطوير هذا الفكر، وقدّم الهرمينوطيقا على إنها أساس تحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية باعتبارها مختلفة عن العلوم الطبيعية فهو يرى، إن العلوم الطبيعية تهدف فقط لشرح الظاهرة اعتماداً على التصنيفات الاختزالية الثانية، بينما الإنسانية تهدف إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم على اعتبار أنها تجسد طرق التعامل مع التجربة المعاشة المادية والزمانية [4].

---

(1) القضماني، رضوان : قراءة في ملف التأويل، مصدر سابق.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص89.

(3) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص204.

(4) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص89.

فقد قامت الهرمينوطيقا عند (ديلثي) على أساس معرفي، (أي، إن كل معرفة قائمة على التجربة) فالتجربة الذاتية هي أساس المعرفة، بل هي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة.... فقد قام (ديلثي) بنقل التجربة من إطار الذاتية إلى الموضوعية عبر وسيط مهم هو اللغة وعبر تجربة الحياة المشتركة بين المؤلف والمتلقي فهي ذاتية عند المتلقي [1].

ومن هنا بدأت مرحلة جديدة من الهرمينوطيقا بالتشكل عند انتهاء القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين سميت بالهرمينوطيقا الفلسفية، حينما تأثر بعض من أعلام (الظاهراتية Phenomenology) وبالخصوص (هايدجر 1889 – 1976) وتلميذه (جادامر 1900 – 1987) بآراء (فيلهام ديلثي)، فقد أسسا عملية الفهم على أساس وجودي بعيداً عن الميتافيزيقيا المتعالية لفكرة الوجود عندهما وهو وجود مشروط بلحظة تأريخية معينة وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه [2]، وهنا قد أصبحت الهرمينوطيقا في مرحلة تحول جديدة ويمكن تلخيصها بثلاثة مجالات أولها المقارنة مع التقاليد المعروفة منذ حركة التنوير العلمي على الأقل وثانيها، إن هدف التأويل أو الهرمينوطيقا أصبح بعيداً على التواصل أو دراسة نفسية شخص آخر، أما المجال الأخير فهو، إن دراسة(هايدجر وجادامر) أصبحت قائمة على دراسة تمهيدية لاستكشاف عالم أقدم وأكثر أهمية من عالم (ديلثي) في فصله بين العلوم الإنسانية والطبيعية [3].

---

(1) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص205 – 206.

(2) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص206.

(3) عبد المطلب، فؤاد : التأويل في الغرب النشأة والمفهوم، مجلة الموقف الأدبي، العدد 440، اتحاد الكتاب العرب، كانون الأول، 2007.

فقد قدم (جادامر) الهرمينوطيقا في إطار مشروع فلسفي انطولوجي يتسم بالصراع الفلسفي على أكثر من واجهة بدءً بانتقاد المنهجية في العلم الحديث ومن ثم انتقاد الوعيين الجمالي والتأريخي من جهة أخرى وانتهاءاً بالسجال التاريخي المعروف مع الفلسفة النقدية في شخص (هابرماس) سعياً منه نحو حل مشكلة أساس العلوم الإنسانية عبر قراءة تطبيقية للأوليات التي وجدها (هايدجر) في دائرتي الفهم والتأويل الانطولوجيين المؤسستين لـ(اللاوجود في العالم) [1].

ومن هنا بدأت العقول المفكرة بالبحث عن هرمينوطيقا جديدة تمهيداً للوصول إلى العصمة من سوء الفهم حتى وردت الضالة المنشودة في آراء متباينة عند كل من الفرنسي (بول ريكور) والإيطالي (اميليو بيثي) والأميركي (هيرتش)، والذين سعوا إلى إقامة نظرية موضوعية في التفسير.. حيث ركز (بول ريكور) على تفسير الرموز بوصفها وسيطاً شفافاً ينم عما وراءه ومن ثم ينصب التفسير على النصوص اللغوية وتحليل معطيات النص اللغوية للوصول على مستويات المعنى الباطن، وقد أكد (ريكور) على ربط النص بالكاتب [2]. وقام بتقسيم العلامات في النص إلى علامات أول نافذة على العالم وعلامات ثوان حقيقية زائفة يجب الكشف عما وراءها لأنها تخفي المعنى [3]، أي بمعنى أن هناك معنيين في النص أحدهما مباشر والآخر مجازي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول، أما (هيرتش) فقد اتبع أعراف الهرمينوطيقا التقليدية، إذ يرى أن أهمية النص هي علاقة معناه اللفظي بأمور أخرى مثل الوضع والموقف

(1) عبود، سيدي عمر : مفهوم التأويل لدى جادامر، مجلة علامات، العدد 14، 2000م، بحث منشور على شبكة الانترنت.

(2) قطوس، بسام : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص207.

(3) عبد المطلب، فؤاد : التأويل في الغرب النشأة والمفهوم، مصدر سابق.

الشخصي الخاص بالمعتقدات واستجابات القارئ الفرد.... وهو يصر على إن المعنى اللفظي للنص يقبل التحديد بينما الأهمية في حالة تغيير مستمر، وبذا يكون المعنى اللفظي هو هدف الهرمينوطيقا وما الأهمية إلا محور اهتمام النقد [1]، أما الأميركي (بيتي) فقد أكد على أن الهرمينوطيقا يجب أن تركز في درسها على دلالة النص لتكون دراسة موضوعية لا دخل لها في رؤية أي آخر[2]، أما (امبرتو ايكو) فقد اتجه في السنوات الأخيرة نحو إعادة صياغة مجموعة من الإشكالات الخاصة بقضايا تأويل النص الأدبي وقد قدّم في هذا الشأن مجموعة من الدراسات المتميزة كان آخرها كتابة التأويل والتأويل المضاعف عام 1996 [3]، من خلال طروحاته الجديدة يحاول (ايكو) معالجة قضايا التأويل بإعادة صياغة تلك القضايا صياغة جديدة فلسفية ومعرفية للوقوف على الجذور الخفية لكل أشكال التأويل أو الهرمينوطيقا السابقة والمعاصرة له، حتى توصل إلى حالتين تعتبرهما من أرقى أشكال التأويلية من حيث المردودية والعمق والتداول وهما [4]:

الأولى : يكون فيها التأويل محكوماً بمرجعياته وحدود قوانينه وضوابطه للاشتغال وهو موجود في حدود إنه متناه.

الثاني : يدخل التأويل في متاهات لا تحكمها أية غاية، وهو قابل للاشتغال لأنه لا متناه.

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص91.

(2) القضماني، رضوان : قراءة في ملف التأويل، مصدر سابق.

(3) ايكو، امبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط1، ت : سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص9.

(4) المصدر نفسه، ص12.

لذا أن الحالة الثانية لها الكفة الأرجح في التأويل المعاصر فلو عدنا قليلاً الى (بول ريكو) لوجدنا، إن من المعطيات المهمة التي منحها (ريكو) لما بعد البنيوية هي، إن التأويل هو موضوع مركزي لنظرية المعنى المتعدد وحيثما وجد التأويل وجد الابتكار الدلالي[1]، كما قد أكد (وادي) في كتابه " السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل " أن المنحى التأويلي وفقاً لكيفيات نصية تفكيكية يمتاز باثراءاته المفتوحة غير المغلقة الأطراف حيث وصفها بالجرس الرنيني وتردداته الحلقية الدالة على اللانهائية [2]، وكذا هي مديات التأويلية.

ومن هنا نستطيع القول، إن أغلب المناهج النقدية المعاصرة قد استخدمت التأويل كآلية في سياقها المتبع، ولا يخفى ما للتأويلية من دور إذا ما أنتجت على مجال الفنون الجميلة والسطوح التصويرية بالذات، فتكون مهمة التأويل هنا في انتقاء مجموعة من العناصر من العمل برمته ولتكن (أ، ب، ج، د، وهكذا...) فيقوم المؤول بمهمة ترجمة هذه العناصر حيث يقول : " انظروا ألا ترون أن – أ – هو فعلاً كذا – وأن – ي – هي فعلاً – ب – وأن – د – هي فعلاً ج.... وهكذا"[3]. حيث إن التأويل هنا ينتقل باللوحة إلى مستويات مختلفة فالمتلقي يقوم

---

(1) ريكور، بول : البلاغة والشعرية والميتافيزيقيا، ت : مصطفى الخال، مجلة فكر ونقد، العدد 16، 1999، ص13.

(2) وادي، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل دراسات، المكتبة الوطنية، 2007، ص88.

(3) سونتاغ، سوزان : ضد التأويل ومقالات أخرى، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص177.

بتخيل ما هو محمل وراء الدلالات واكتشاف ما لم يبوح به السطح التصويري مع الانتباه إلى إنها ليست الدلالة النهائية إنما هي ما سيأتي [1].

فالتأويلية تعد مجسات استكشافية لمنظومة الخطاب الجمالي.. مجسات قد تستند إلى مناهج لغوية أو فلسفية أو نفسية [2]. وعلى مستوى الدراسات النفسية من المنحى اللاشعوري، فالسطح التصويري يحمل في طياته مدلولات عائمة تشكل إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناءً على تخيلاته، وبالتالي فالتأويل يقود إلى ازدواجات من التأويلات من خلال تفعيل آليات القوى اللاشعورية وتعطيل للإرادي والشعوري وإذكاء تداعيات لصور الذاكرة البعيدة... اقتناصاً للحقائق التي تختبئ تحت قشرة السطح التصويري [3].

ومن سياق التاويل نستعرض دراسة لاحد نتاجات الفنان (حيدر كاظم) ممثلة بـ(مصرع انسان)*، اذ عادة ما يكتنز الخطاب الجمالي البصري بكم هائل من الرموز بوصف هذا الخطاب يقوم أصلاً على منظومة سيميولوجية مادتها الشفرات.. وليس من شك ان هذه الشفر يمكن تأويلها بحدود طبيعية وتوجهات النظم التي تشتغل عليها.. فهناك جملة من التناص والمرجعيات والمقاربات التي يمكن البحث والنظر في ضوئها تأويلياً.. ويبقى الخطاب البصري يحدث شرخاً وتشظياً في منظومته الرمزية والتأويلية لتداخل عوامل وبنى ومرجعيات عديدة على مستوى ما هو ذاتي وموضوعي.. تخيلي وعقلي.. نسبي ومطلق... وتعدد المناهج والآ

---

(1) ايكو، اومبرتو : التأويل والدلالة، ط1، ت : خالدة حامد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص43

(2) وادي، علي شناوة، مصدر سابق، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص100.

* انظر الملحق.

ليات والتقنيات فضلاً عن تعدد توجهات الخطاب البصري الواقعية والتجريدية والرمزية... وتعدد المذاهب الفلسفية والمنهجية وعلى مستوى النقد والتنظير مما يوسع حقل التشظي في الخطاب الجمالي البصري بمسمياته الشكلية والمضامينية والأدائية التقنية وهكذا تتصاعد وتاثر مساحة التأويل خطاً وشكلاً ومنظومة علاقاتية وموضوعة ومنهجاً واشتغالاً.. فالنص في الخطاب الجمالي البصري وبالذات منه الذي يغاير المباشرة والمحاكاتية، اذ يعد نصاً ضبابياً يمنح نفسه ولا يمنحها في الوقت ذاته ليحتفظ بديمومته وكيفياته وسرياته... انه يخرج عن منظومة العلم وانشغالاتها ليقوض كل ما هو عقلي فيه غالباً فاللامنطق سطوته في خطاب كهذا.

ان الخطاب البصري تقوم منظومته على محمولات علاماتية ورمزية واشارية تتخلل بتفاوت مستوياتها ثنايا المتن النصي والهامش ايضاً اذ نتشوف فيه نظم من الانساق الجمالية وتبقى من وجهة نظري احدى المهام الاساسية فيه التعرف على الكيفيات التي تقف وراء بنائية هذه الانساق الجمالية... أن آليات البحث والتحليل فيها قد تقودنا الى مزيد من الاشكاليات التي تعد من مزايا الخطاب الجمالي الحقيقي بوصف الخطاب الجمالي أيضاً حقلاً معرفياً وجمالياً يكتنزالكثير من الأثراءات التي تعمل على كسر أفق توقع المتلقي.

ان الاشكال الفنية تعد لغة متطورة... وان الصياغة الشكلية جزء مهم من التشكيل ولكن لا يتطابق الحسي مع الشكل الجمالي أبداً فالتمييز بين الشكل الجمالي والمرئي الحسي يمثل الخطوة الاولى في طريق الاشارة الى وجود

نسق وتبعاً لما يراه (سوسير) فان العلامة (signe) هي الوحدة الأساسية للبنية البصرية التي تسبق النسق[1].

ان الخطاب البصري (مصرع انسان) ذا انعكاسات مفاهيمية نفسية عميقة كمدلول ثري للدال الذي يقترن بالاشكال البصرية بما يتعلق بالصورة الفنية اذ تعرف العلاقة بانها اتحاد (الدال signifier) و (المدلول(signifiedويعد الدال الصورة البصرية والمدلول هو المفهوم[2].

ومن هذه الدراسة ينحو الفنان منحاً يرجع فيه الى الاصول والتأثيرات الجانبية بدلالاتها المضامينية والشكلية والتقنية والمنهجية فيتجه الى فحص المنظومة التركيبية لبنية الخطابات الجمالية البصرية، فالمعنى البصري خاصة الحديث منه وما بعد الحداثوي انما يقوم على معطيات من الاشكاليات فالنظم الدلالية فيه لا ترتكن غالباً الى ثوابت فضلاً عن توزع ما هو اشاري ورمزي وايقوني والدلالة تأخذ أبعاداً تعبيرية (ايمائية اكثر مما تركن الى سياقات من التصنيفات الجاهزة وهنا يأخذ التأويل كما هو لدى (فريدريك شلايرماخر) بوصفه فن طريقة الاشتغال على النصوص منها اذ تكون وظيفته العملية التأويلية تبيان البنية الداخلية والوصفية لتلك الخطابات ووظيفتها الحضارية والمعرفية والبحث عن الحقائق المعتمدة فيها لأعتبارات تأريخية وايديولوجية.. وهو ما يجعل من التأويل يلتمس البدايات الاولى والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي أو

---

(1) شتيرن، يوزف بيتر. حول الأدب ولايد لوجيا. ت : باهر الجوهري، مجلة فصول، ج1، م5، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص17.

(2) رافيندران. س : البنيوية والتفكيك، ت : خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2..2، ص38.

برهاني او جدلي، والفهم عندما يعمل لا يقول رموز فحسب، وانما يؤول البحث عما هو اول في الشيء الأس والاصل[1].

ان كاظم حيدر يمنحنا من خلال اللون الابيض في هذا الخطاب دلالات رمزية كثيرة منها ان مقتل الحسين (ع) كان منتصف النهار.. بل في (وضح النهار).. أي بمعنى آخر ان قتل الامة لأمامها كان أمراً جهراً وبالتالي فالمشهد لم يطرح ما هو متعارف عنه.. لأمر لم يدبر بليل، واللون الابيض هنا يطرح الحقيقة جلية كما لون النهار الجلي اذ تتكشف الحقائق جميعاً.

والأمر الآخر ان اللون الابيض قد عمّق من حدة الكتلتين المتصارعتين وزاد من درجات التضادات اللونية البيضاء والألوان الغامقة بدرجاتها المتفاوتة فضلاً عن ذلك فان اللون الابيض في حياديته يعد اعلاناً بصورة من صور الوحشية، فاللون الابيض يمتاز بكثافته الفضائية المهيبة والمخيفة معاً.

يمتاز هذا الخطاب باقتصادياته اللونية.. وبساطة التكوينات الشكلية فيه، اذ تعمد الفنان المعالجات الأدائية للفنان الفطري كما في نتاجاته من البسط والسلال والفخاريات... ويعيدنا هذا المنجز البصري الى لوحة (الجورنيكا) لدى (بابلو بيكاسو) هذا المنجز المهيمن الذي يحتفي بالتكوينات الشكلية التكعيبية التي تقتصد في ألوانها اذ تجمع بين لوني الابيض والاسود ودرجاتهما لتعمّق من بانوراما الحدث ممثلاً بضرب قرية (الجورنيكا) الاسبانية من قبل الألمان لتكشف دلالات حجم الحدث الجلل وتشظياته التي اقضت مضاجع الألمان بوصف هذا الخطاب يعد وثيقة تكشف عن همجية الحرب والعدوان...

---

(1) الزين، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات.. فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2..2، ص31.

وبقدر ما يتخذ أغلب الناس من اللون الأبيض لوناً للنقاء.. ألا أن الرموز في عالم الفن رموز تمثيلية كما ترى ذلك (سوزان لانجر) من أن الرموز التمثيلية غير متفق على دلالاتها وبالمحصلة فهي رموز تتحمل باكبر قدر من الطاقة التاويلية عكس الرموز الاستدلالية كما في مجال الرياضيات والعلوم، اذ ان المصطلح والرمز في العلوم عادة يمكن الاتفاق عليه وبالتالي امكانية التصنيف والتقنين في المجال العلمي بدلالاته الموضوعية العالية عكس ما هو حاصل في المجالات الانسانية ومنها حقل المنجزات الجمالية والفنية التي تستند الى منظومة ذاتية ابداعية تخيلية تتشظى بالتأويل وبالتالي فان اللون الابيض في هذا المنجز الفني لون ضبابي كثيف ومخيف يتستر عما ورائه من الموحيات الخبيئة بين ثناياه.. كما هو شكل ولون وطعم الضباب الابيض.. انه يقدم لنا هيئة مخيفة تكتنز بالأسرار.. فاللون الابيض لون الاكفان وشواهد القبور المرمرية الشاحبة البياض.. ولون القطن والضمادات وردهات المستشفيات وثلاجات الموتى المكدسة بالثلج الابيض وسيارات الاسعاف.. وقد يحمل دلالات اخرى فهو لون يتسم بالبساطة أيضاً ليزيد من معالجة واستظهار البساطة والتقنية التي يتوسمها الفنان الفطري والوحوشي في نتاجاته الفنية البصرية كما في الأشكال الفنية في البسط الشعبية.. وهو أيضاً لون امتدادات الملح الابيض الذي يتراكم في بساتين مقفرة معلنة اليباس واليباب في أراضي وسط وجنوب العراق كما يتراكم الثلج الابيض ليزيد من بكائية المشهد البصري ويزيد من احساس ما هو تغريبي فيه.

وعلى مستوى المعالجات الفنية نجد ان كاظم حيدر يبالغ في استخداماته للون الابيض لاحداث هالة تجاه المتلقي.. احداث هالة وحشية وقسوة في المكان.. واللون الابيض لديه يتخلل في بعض الخيام والخيول ولباس وسيف الفارس في كتلة الامام الحسين (ع) ومشاهد اخرى.

على الرغم من ان الحدث يمثل ملحمة لواقعة تأريخية تفترض التسجيلية والواقعية لحدث كهذا.. الا ان الفنان لا يمارس واقعية فجة تصور حدث كهذا اذ يصور ذلك بمغايرة كبيرة للمعالجات الاكاديمية النمطية المحنطة، فالفنان يتوسم ابجديات الرسم لدى الطفل، وهذه حقيقة مهمة اذ ان الطفل يغاير أشياءه عادة عند الرسم في مراحل عمرية معينة، فالطفل يرسم ما يراه هو تحديداً وبما يسقط عليه من تصوراته وانطباعاته وهو لا يحاكي الاشياء كما نراها ونعقلها بمدركاتنا نحن الكبار، اذ ترقى المنظومة التخيلية الرمزية لدى الطفل وقد وظف (كاظم حيدر) البعد السيمولوجي للخطاب البصري لدى الطفل، فالطفل عادة يمنح الشخصيات التي يعتقدها مهمة حجماً أكبر وهكذا فعل (كاظم حيدر) ليأخذ البعد الرمزي لها دلالاته الايحائية المؤثرة لدى المتلقي كما في الجسد المسجى على الارض للأمام الحسين (ع) وفي شكل الشمس ايضاً.

بل ان كاظم حيدر يتوسم قرص الشمس بشكل مطابق لما يرسمها الطفل اذ يمنحها شكل عبادة شمس واهباً لها الحياة مثل أي من الاشخاص وان اللون الاصفر الذي غالباً ما يلون به الطفل قرص الشمس مانحاً أياها الاحساس بالدفء والحرارة.. والشمس هنا مقلوبة لفداحة الحدث الجلل.. وتمد الشمس ذراعاً من الشعاع الاصفر برؤية حدسية نحو الرأس المقطوع بيد الشمر اذ يمثل ذلك قمة الحدث الدراماتيكي وسط المنجز البصري.. ورمز الشمس هنا يمثل الشاهد العياني.. التأريخي للجريمة بعينين شاخصتين نحو الاعلى وليس نحو الحدث لعدم قدرة الشمس تحمل فداحة ما يحدث واستنكارها لبشاعة الحدث واستنجادها بالخالق.

كما يوظف الفنان خاصية الشفافية الممثلة في رسومات الأطفال فيظهر ذلك في تخطيطات الخيول وبعض الاشكال اذ يتجلى من خلالها تكوينات

بصرية.. ليس هذا فحسب بل يستخدم الفنان اسقاطات لبعض التخطيطات بشيء من الخربشة موظفاً تقنية البيئة المحيطة للايماء باسقاطات منظومة اللاشعور الجمعي في فن الجدار توسماً منه بالايحاء بعفوية التعبير ومقارباته البدائية والفطرية ولعلاقة هذا المنجز بالذاكرة الجمعية لدى الناس، بل ان الفنان يتوسم المنهج الحدسي لدى الطفل والذي لا ينفصل هو الآخر عن مباشرته الفطريين والبدائيين.. وبذا تظهر جلية في هذا المنجز آنية التعبير وبساطته ومباشرته ذات الكيفيات الخاصة.. وبهذا يوظف (كاظم حيدر) المعالجات الشكلية للطفل والفطري والبدائي في توزيعاتهم للانشاء التصويري.. كما هو حاصل في توزيع المشهد الى كتلتين رئيسيتين وما تتضمنها من وحدات بصرية فضلاً عن الاشكال الاخرى المحيطة بهاتين الكتليتين.. اذ ان الرؤية المعالجاتية رؤية تشتغل بحس تفكيكي فهي تقوم على كيفيات وتوصيفات لا منطقية لا ترسم الا بميول ومشاكسة طفل وبحدسية مفرطة للفنان الفطري والبدائي في بلورة وصياغة هذا البناء التعسفي للمشهد التصويري في هذا الخطاب البصري.. وهذه كيفيات هي في غاية البساطة وغاية التعقيد في آن واحد فهي لا تسقط في البساطة الجوفاء أو الفجة ابداً، ان هذا الخطاب يؤسس لنفسه بناءات شكلية تقوم على تأثيثات لا شعورية.. بل وذات أبعاد مضامينية جمعية لا شعورية هي الاخرى.. وان هذه التعسفية من التفكيك في التوزيعات الانشائية البصرية انما تتوافق مع كل ما هو لا منطقي يخرق تأثيثات العقل.. ليتصاعد حد الاعجاز المشوب بالابداعية المطلقة الذي يصل مرتبة الاسطورية ليتوافق في بنائيته مع جسامة الحدث الذي يوازي في واقعيته اللامعقولية ما هو اسطوري وهذه دلالة بمنتهى الحساسية نتشوف من خلالها حقيقة بنائية هذا الخطاب، فضلاً عن تأسيسات أخرى تسهم في البنية التكوينية لهذا الخطاب اذ ثمة تأسيسات تشكل

مرجعيات تتمثل ببنائية معمارية مدرسة بغداد لفن التصوير الاسلامي من خلال بساطة التكوينات وسمات التجريد والتسطيح فيها فضلاً عن سمة التكرار كما في تكرار تتابعية بعض الشخوص والنسوة والخيام وما الى ذلك مع تعدد خط الارض والمبالغة في حجم الشخوص المهمة لجوانب اعتبارية وتأكيد عنصر الخط وخرق المنظور التقليدي.

ان هناك تناص اخر يقوم عليها هذا الخطاب فهو ليس ببعيد عن تأثيرات الرسم الاوربي الحديث اذ ان تأثيرات المنجز الجمالي لدى (بابلو بيكاسو) تبدو جلية كما في بساطة اشكاله وعفويتها وفي جورنيكاه وتكعيبيته باشكالها البطولية فضلاً عن تأثيرات وحوشية (هنري روسو) وكذلك الحال في بساطة وتلقائية أشكال والوان (بول كلي) ووحشية ورمزية (بول كوكان) الا ان بصمة (كاظم حيدر) تفرض اسلوبيته ورؤاه الابداعية لتتفرد في منجزه هذا.. كما هو شأن (كاندنسكي) التي تبدو نتاجاته مكتظة بتأثيرات (بيكاسو) و(كوكان) و (شاكال) على مستوى منظومة العلاقات الشكلية واللونية.

في ضوء تفاوت توزيعات الوحدات الشكلية في المنجز الفني.. يبدو جسد الحسين (ع) المسجى على الارض بصورة تثير السخط لدى المتلقي.. اذ يبدو الجسد موزعاً وموشى بالحزن والذبول، وهذا يعيدنا الى لوحةالمسيح الاصفر الامر الذي يعلق على الصليب بشكله الهزيل وكل من الشكلين يمثلان رمزاً للاجهاض الانساني بمسميات الطغيان والهمجية والاستلاب.

ليس من شك ان كاظم حيدر قد عاش.. بل كابد الكثير خلال تشييدات مراحل بناء هذا المنجز اذ هو يعايش كل حيثيات الحدث منغمساً في فضاءاته ومتماهياً مع التفاصيل الصغيرة لكبوة ومقتل هذا الفارس الجليل الامام الحسين

(ع) لينجز عملاً ما هو الا بانوراما عاشوراء تلتف برمز من اللون الاسود الذي يمثل شكلاً من أشكال عاشوراء.

تتموضع الطيور في فضاءات هذا الخطاب في صورة تشكيلات سوداء اللون لدلالات رمزية وووظيفية معاً.. فانها تخفف من حدة مساحة اللون الابيض كوظيفة شكلية بغية ان تشكل نقاط ارتكاز لمساحة فاصلة تماماً بين كتلتين اذ تعد تلك الطيور أواصر ربط تجمع بين كتلتين فضلاً عن ذلك ووظيفياً فانها تمنح المتلقي احساس في العمق في متاهات تجريدات هذا السطح التصويري.. مع رفد المتلقي باحساس حركي أزاء سكونية المساحات الواسعة من اللون الابيض.

وتحمل الطيور دلالات تحمل تأويلات عديدة فهناك اعتقادات ترى ان الارواح الطاهرة عندما تستشهد في ارض المعركة تتحول الى طيور كما تفسر كذلك هي في الرؤيا.. مع ان الفنان يجسد معركة الا انه لم يستخدم الطيور طبقاً ودلالات كهذه.. اذ تمثل هذه الطيور جوارح تحوم حول الجثث المتناثرة في أرض المعركة لتدلل على جسامة الحدث وبشاعة آليات القتل فيه فضلاً عن الافادة من تشكيلاتها الوظيفية والتكنيكية في العمل الفني.

تم توزيع العناصر في هذا الخطاب في كتلتين رئيسيتين احدهما تمثل الشر كله والاخرى تمثل الخير كله ليكتسب الحدث دلالات تتجاوز آنيته وليتسم هذا الصراع بديمومته وسرمديته فكم حسين يقتل كل يوم في بقاع العالم واقرب مثال الينا ما يحدث في فلسطين الحبيبة من استشهاد هذا الكم الكبير من الفلسطينيين دون ناصر في وقائع تتكرر كل يوم.. في صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر.

ان كتلة الاعداء تتسم باضطراب الحركة والتخطيط فيها وابراز الاسلحة خارج حدود الكتلة مثل الرمح والسهم في منطقة الضوء في النهارات الجلية

وكذلك رأس الحسين (ع) انما يؤول باستمرار الصراع وازليته فضلاً عن ذلك ان انشائية هذه الكتلة تزدحم باللون الاسود.. لون الليل الذي يمثل العماء وكثافة القسوة والظلم.. وسط نهار الظهيرة اذ توغل هذه الكتلة بالقتل والتيه معاً، في حين تتسم انشائية الكتلة الاخرى التي تمثل أنصار الحسين (ع) بوصفها أكثر شفافية وهدوءاً بل ان هناك ترميز للايحاء بامتداداتها كما في امتداد الاشخاص بشكل تعاقبي بما يوحي بالمنظور بل ان هذه الكتلة تخترق بمنظورها الافق نفسه لتمتد خارج حدود اطار اللوحة وهنا ترميز لامتداد هذا المنهج ومشروعيته وأحقيته.

ان (كاظم حيدر) يتناول موضوعته ليس لغرض الاستعراض كما في لوحة (زورق الميدوزا) للفنان الجريكو اذ يستعرض موضوعته عبر انشائية الرسم الاكاديمي.. اذ يوغل (كاظم حيدر) بتماهي ما هو ذاتي الى ما هو موضوعي برموز ذات محمولات سايكلوجية عبر تجليات للحدث بحدسية عالية في معالجات توصف عادة بالوحشية والتغريب باخفاء ملامح التبسيط والفطرية والارتجال لمعالجات تقنية تتسم بالسماجة.. اذ يتطلب مشهد كهذا مثل هذه المعالجات التي تكوّن ائتلاف قادر على هضم وتأليف دراما مشهدية هذا الانشاء التصويري وبالتالي تعميق الدلالات السايكلوجية للفنان في هذا الخطاب كما يظهر ذلك جلياً هذا التماهي في العمل كلية وبشكل خاص عندما يدون الفنان اسمه في قطعة سوداء في اسفل جهة الشمال اذ تمثل تلك حيثية من حيثيات الامام الحسين (ع) وهي تمثل دلالة الى حجم والغمم والحزن السواد الذي يكتنف شخصية الفنان امام هالة هذا المصاب الجليل.. مع تصعيد الدلالة السايكلوجية من تماهياتها الذاتية الضيقة لدى الفنان الى بلورة دلالة سيسيو – سايكلوجية لاقتران الموضوعة أصلاً بكل من الشعور واللاشعور الجمعي لدى الآخرين.

ان منظومة العلاقات الشكلية بدلالاتها الرمزية في هذا الخطاب البصري تمتاز بوصفها في حالة من الديناميكية اذ ثمة اندفاعات وانضمامات وتجاذبات بين ما هو ثابت ومتحول.. فكتلة انصار الحسين (ع) كتلة تقوم منظومتها العلاقاتية بحركة الى ما بعدها باندفاعات عبر سمة التكرار اذ تشكل فعلاً تحولياً على الرغم من المشهدية التي توحي بالثابت واقتران ذلك بطمأنينة النفس وانتصار هذه الكتلة على المدى البعيد.. في حين ان الكتلة الاخرى التي تصور معسكر العدو تمتاز بالاحتدام الحركي عبر ضوضاء بصرية في لغط وجدل وتشابك في حمحمة العماء والغي أثناء مقتل الامام الحسين (ع) ولذلك مسوغاته اذ ان اجواء المعركة تتطلب تصاعد آليات الفعل الدرامي الذي يقترن بالحركة بفعلها الذي يقوم على جملة من التحولات التي توحي بالصيرورة اذ تعد الصيرورة عملية التغيير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى اخرى مقابل الثبوت والسكون، وعند هيرقليطس تمثل الصراع بين الاضداد ليحل بعضها محل الآخر، في حين عدها هيجل سر التطور فهي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود[1].

على الرغم من دراسة الفنان (كاظم حيدر) فن الديكور المسرحي في الكلية المركزية في لندن.. فانه يغاير نفسه بشكل مذهل.. في تأثيثاته لتوزيعات مفردات تكويناته البصرية التي ترتبط بالاثاث.. فهو يرى ان الفن ابداع والابداع بطبيعته يستوجب المغايرة ابداً.. موظفاً في الديكور أثاث مستلزمات المعركة بوصفها حيثيات شيئية مادية لابد منها في المعركة مثل الدروع والسيوف والخناجر والمتاريس والخوذ وازياء الحرب والاسهم والاسرجة والخيام.. في ديكور لم يؤثث له (كاظم حيدر) تأثيثاً عقلياً منضبطاً اذ اشتغلت قصدياته في

(1) مدكور، ابراهيم : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص1.8.

معالجات تستوجب تشغيل المنظومة الحدسية التخيلية كما في بعض مراسيم الاسطورة التي لا نستطيع ان نعبر عنها بلغة الشفاه العادية فلجأ الى لغة الترميز والفنتزة والرؤى، لكن ما يؤخذ على الفنان (كاظم حيدر) على الرغم من اتكاءاته على كم كبير من الدلالات الرمزية كونه لم يمنح الامام الحسين (ع) في خطابه البصري هذا دلالاته الرمزية الماورائية المطلقة بوصفه رمزاً يتجاوز حيثيات الحدث.. اذ يستعرض بعاطفة متأججة توصيفات الحدث المؤلم.. واعتقد ان الفنان يتوسم في عمله ابراز مظلومية الحسين (ع) والعمل على اهتزاز منظومة الاستقبال العاطفية وشعور المتلقي بالاسى والحزن والخسران، وهذا بحد ذاته يعد بعداً تأويلياً آخر اذ ان ثورة الحسين (ع) ومقتله مع ابنائه وأصحابه على شاكلة بشعة كهذه كانت تشكل دعوة واستجابة عاطفية لمثل هذا الموقف قبل أي شيء آخر.. أليس واحد من اهم الاستجابة للايمان يستوجب الايمان القلبي فالعاطفة تشكل مدخلاً حقيقياً لمواقف كبيرة حساسة، وبهذا تتشظى البنى النصية تأويلياً في هذا لخطاب بواقعته التأريخية بشكل غير مباشر طبقاً لانفتاحات مستقبلية.. ويعد (دلتاي) ان المنجز الجمالي لا يعد نظاماً مغلقاً من الرموز والاشارات.. انما هو نظام مرئي مفتوح، وان حركة الرؤية البصرية والنقد وجدلية أشكالية المفاهيم تمثل المنحنى الدينامي في عملية التأويل بين المتلقي والمنجز البصري عبر جدلية القاريء والمقروء من خلال تنافذية التفاعل المتبادل بين الطرفين اذ يتحرك التأويل وآلياته بين الطرفين نحو البحث عن المعنى الذي يكتنزه الخطاب البصري اذ يصعّد التأويل ويفعّل في المعنى في محمولات هذا الخطاب ويرى (دلتاي) أيضاً بامكانية وجود الحقيقة ضمن توجهات وتمفصلات التأويل نفسه خاصة وان التاريخ لديه يعد فعلاً معرفياً ثراً لممارسة الهرمنيوطيقا على الرغم من وجودها في حقل العلوم ايضاً[1].

---

(1) الزين، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر وفن، ع16، دار الشؤون

ان توسم (كاظم حيدر) المنهج الحدسي وآلياته الرؤيوية والفنتازية من حدث واقعي وتأريخي قد أسهم الى حد بعيد في ايغال مباشر الى جوهر الحدث كما كان (برجسون) يعتقد بامكانية ان نصل الى حقيقة العلم من خلال التحليل وان نعالج الظاهرة معالجة من السطح الخارجي اذ يستوجب تدخل المنحنى العقلي بدرجة عالية في حين عندما نوغل الى عمق.. اصل.. ماهية الاشياء يستوجب علينا توسم المنهج الحدسي الذي يرى فيه (كروتشه) فعلاً رؤيوياً والتفكير حدسياً اسبق من كل انواع التفكير الاخرى والقاعدة الاساسية التي تبنى فوقها كل انواع التفكير وهو اقرب الينا منه الى المنطق.. وقد توسم (كاظم حيدر) اكبر قدر من المعالجات الحدسية لدى الطفل والوحوشي والفطري والبدائي بدلالاتها الرمزية.

وليس خافياً تأكيد (كروتشه) على الصور الذهنية بنية والتي تعد أساسية في اشتغالات المنظومة الحدسية فضلاً عن تنافذية المنحنى السايكلوجي الذي يشكل فاعلية مهمة في هذه المنظومة اذ يرى (سوسير) ان الصورة الذهنية ليست صورة مادية، بل هي الطابع السايكلوجي للشكل، اذ تعد الطابع الذي تتركه على حواسنا[1].

ان القصدية لدى الفنان تمنحه مشروعية إستلهام منابع تتوافق مع غائياته طبقاً ومعالجات تتسم بالابتكار لكل ما هو جديد في عالم الفن والجمال، فهناك فنانين آخرين قد توسموا الرمز والاشتغالات الحدسية لدى الطفل البدائي والفطري أمثال بابلو بيكاسو وهنري ماتيس وبول كلي وشاكال وآخرين، فالفن لديهم اختراق وكسر للقوانين.. بل هو اختراق لزمكانية الوسط الخارجي.

= المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص71- 72.

(1) رافيندران، س : البنيوية والتفكيك، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2..2، ص38.

ان المعالجات الادائية في هذا الخطاب تستوحي الكثير من ابجديات الرسم الشعبي بمسمياته السيمولوجية والاشارية بعيداً عن تركيبية الصورة وتعقيدات المعالجات الاكاديمية، اذ ان صور الرموز الشعبية تحدث ما تحدثه وجدانياً بعيداً عن التأملات العقلية الصرفة فعادة ما هو مهم لدى الفنانين الشعبيين الدلالات التعبيرية لصورهم وموزهم واذكاء عاطفة المتلقي بمزيد من الطاقة التعبيرية.. لذا نرانا ننغمس مرة واحدة أمام جلال وسحر الخطابات البصرية الشعبية بمحمولاتها اللاشعورية الجمعية وبساطة تكويناتها والاختزال الشكلي واللوني فيها والتعبير الصريح والصارخ لعنصر اللون وحدة الخط وفاعليته الجمالية لتشكل موحيات ذات طاقة تعبيرية سايكلوجية هي انعكاس مباشر لتراث الفنان الشعبي بطاقاتها التأويلية العالية اذ تم توظيف ذلك في جميع التوزيعات والعلاقات الشكلية واللونية والخطية وتاثيراتها في هذا الخطاب البصري.

بقدر ما يمنحنا هذا الخطاب قدرة على توصيل دلالاته بوصفه رسالة لها اشتغالاتها التوصيلية مع المتلقي.. بقدر ما يحتفظ الخطاب بسرية وايحاءات ومعالجات استغلاته ليحتفظ بسر تجدده وديمومته خشية ان يتداعى ويسقط في شيء من المباشرة.. ان هذا الفن الذي يمنحنا هذه المشهدية الصعبة والتي تكمن تعقيداتها في بساطتها والتي لا تقول عندياتها مرة واحدة.. اذ تتجدد دوماً في تشظيات جديدة من المعاني نتيجة لهذه الكيفيات التي تقوم عليها لتحتفظ بأسرار نجاح وديمومة الخطاب البصري عبر الاسترسال والايحاء اللذان يتجاوزان في تماهياتهما مع كل ما هو خارج حدود الحسي والتسجيلي.

ان (كاظم حيدر) في منتجه البصري هذا في منظومته الرمزية انما ينحت في اثر وبما هو أساسي في الحقل المعرفي والعقائدي والوجداني لشخصية الفنان اذ يعد هذا المنجز قمة هرم ما ينتجه الفنان بما يشبه شكل القضية والالتزام كما في نصب الحرية لدى (جواد سليم) وموضوعة أستشهاد الحسين (ع) تشكل قضية والتزام وتجربة معاشة من قبل الفنان من خلال تماهياته مع هذا الموقف التأريخي

الذي يمثل صراع الحسين (ع) استشهاده من قبل الطغمة الطاغية اذ يرى (دلتاي) في موضوعة التجربة المعاشة بوصفها معطى مباشر للوعي الفردي، ولها بذلك وظيفة معرفية تؤطرها الذات فتختلف التجارب المعاشة عن تجريدات العلوم الطبيعية اذ انها تطرح موضوعاتنا في اطار الادراك المباشر للوعي ليحدد مفهوم التجربة المعاشة وقوة التجربة البشرية في مقابل التجريد العلمي فالتجربة هي بهذا المعنى حامل غزارة الاحساسات والانفعالات في كل تجربة فردية تخص الفرد بعينه، وهذه التجارب المعاشة هي جملة الممارسات والمقاصد المتوجهة نحو الموضوع المعطى للوعي وبقدر ما يرى (دلتاي) ان التجارب المعاشة تتم من قبل المتلقي مع شخصية مبدع النص، الا ان الأمر هنا يتم من خلال تأويلاتي الخاصة كمتلقي بمعايشة تجربة الحسين (ع) من قبل الفنان ذاته وآثاره النفسية الكبيرة على الفنان واسقاطات ذلك في منجزه البصري.. ويرى (دلتاي) كذلك ان التجربة المعاشة في ميدان الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية هي غيرها في العلوم الطبيعية، فيرى ان العلوم الطبيعية تهدف الى شرح الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة بينما تهدف الهرمنيوطيقا في العلوم الانسانية الى تأسيس نظرية للادراك والفهم بكون هذه العلوم الانسانية تجسد طرق التعامل مع التجربة المعاشة[1][2].

قراءة استنباطية لاليات التلقي في الفكر الفلسفي

إنّ التجربة الاستطيقية تاريخياً ومنذ عصور موغلة في القدم إنما ترتبط بحاجات وضرورات بل التزامات وواجبات يوظف من خلالهاالفنان نتاجاته الفنية

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 2... ص48.

(2) الزين، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التاويل، مجلة فكر وفن، ع16، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص34.

وفق أغراضسياسية وسحرية وأخلاقية ودينية... وحتى الفن لدى اليونان قديماً ولدى الفلاسفة قبل (سقراط) لم تنفصل التجربة الاستطيقية عن معان ووظائف أخرى مما أبعدها عن مراميها الحقيقية كتجربة جمالية خالصة... لتقترن بالمنفعة والخير والفضيلة والتسامي... ورغم أن (سقراط) قد منح الفلسفة إبعاداً إنسانية حيث كان الفكر الفلسفي يعنى بالكونيات والماديات من دون الوجود الإنساني...

فالعقل لدى (سقراط) يشكل أساسيات في التلقي الجمالي غير أن الخالص ضمن أبعاد التجربة الاستطيقية، بل أن الفن ذاته لدى (سقراط) ابتعد عن تمظهراته الحسية ليعنى بالاستبطانات الداخلية ومعاني العدالة والأخلاق، و (أفلاطون) هذا الشاعر ذو الحساسية الجمالية العالية.. جعل هو الآخر من العقل منهجا في التجربة الاستطيقية ليسير على خطى أستاذه (سقراط)وذلك يعود إلى أسباب عديدة منها أن (أفلاطون) لم يكن فيلسوفا فقط بل رجل سياسة وتربية وأخلاق... وان إفرازات عصره تملي عليه مواقف يجنح منها إلى العقليوالمنضبط متحولا إلى المعقولات والكليات والثوابت بفلسفة صوفية ذات منحنى تأملي لم ينفصل عن تأثيرات مضامين النزعات الدينية والميثولوجية القديمة ممثلة بالإرث الفكري والعقائدي للحضارة اليونانية والهندية والمصرية والرافدينية... وبما أن التجربة الاستطيقية ممثلة بمنتج الموضوع الجمالي والموضوع ذاته ومتلقيه، فان منتج الموضوعة الجماليةإنما يستند إلى معرفة لا عقلية.. تتصل بالعالم الإلهي الذي يلهم الموضوعات الجمالية بأسباب الخلق الفني وكيفياته.

والمعرفة اللاعقلية تأخذ معاني ومصطلحات عديدة منها اللاشعوري والغريزي واللاوعي أحيانا، والمعرفة اللاعقلية برائي معرفة حدسية.. تأملية.. استبطانية.. وإلا ما الذي يجعل من موضوعات جمالية لفنون بدائية تمتلك اثراءات حسية جمة شكلاً ولوناً وخطاً وملمساً... بغض النظر عن مضامينها القيمية..؟

والحدس هنا.. يتمثل بحدس الفنان إزاء موضوعته الجمالية وحدس المتلقي كذلك إزاء هذه الموضوعة.

إنّ توجهاً كهذا يتوسم حدسية صوفية ذات منحى استبطاني لماهية الأشياء الأقدر على معاينة الاستطيقي المثالي ومكاشفته، لذا فان منتج الموضوعة اقرب منه إلى مطالعة الأسرار الإلهية ومكاشفة حقائق الأشياء... وبما أن (أفلاطون) يبحث عن الكامل والجوهري.. المثال.. الذي تسمو نحوه الذوات من خلال رابطة الحب.. فالفنان يرتقي في موضوعاته الجمالية متوسماً نسغية صاعدة من الجماليات الجزئية إلى الجماليات الكلية وهي جماليات معقولة تكمن في ذات ماهيتها الجمالية.. والمتلقي يتبع مسارات الفنان نفسها في توجهاته هذه..

والفنان في موضوعاته الجمالية هنا تحديداً إنما يحاكي.. الأصل.. الذي يتصل بعالم المثل عالم الحق والخير والجمال.. عالم الحقيقة واستبطانه لها.. بعيداً عن تمظهرات العالم الجزئي.. وانفعالاته.. فعالم الفن نسخ لعالم الحس المشوه الذي يحاكي عالم المثل..

ويمكننا أن نسوق مثلا لضروب من التجارب الاستطيقية في هذا المجال، فالمثالية في مواصفات الظواهر الجمالية الأفلاطونية كانت تمتاز بالموضوعية تلقياً وحكماً جمالياً، فضلا عن أن التجربة الاستطيقية في الفن المصري ومنه فن التصوير الذي يمتاز بوحدة المبادئ والأسس والذي أعجب فيه (أفلاطون) ذاته ويمكننا تلمس ضرب آخر من التجارب فالتجربة الاستطيقية الإسلامية وطبيعة الأحكام فيها تمتاز بدرجة من الثبات والموضوعية العاليتين لوحدة المرجعيات فيها ممثلة بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتراث الفكري الإسلامي والإرث الحضاري قبل الإسلام، فضلاً عن تأكيد (أفلاطون) على ضرورة محاكاة الفنان للأشكال التجريدية الهندسية بوصفها اقرب إلى جوهر الحقيقة وعالم المثل وابتعاد الفنان عن التزييف وخداع الحواس.

إنّ أطروحات (أفلاطون) تعد سعيا لتأسيس الأنموذج الاستطيقي وما على المتلقي إلا أن يرتقي بنسغية صاعدة للأنموذج الاستطيقي لدى (أفلاطون) بخصائصه المثالية العقلية والذي يتدرج تحت مسميات الجماليات الميتافيزيقية، وأطروحات (أفلاطون) تشكل مرجعيات أساسية في الدراسات الجمالية طبقاً ومساراتها التاريخية، إذ يظهر تأثير ذلك جلياً في موضوعة التجربة الاستطيقية لدى (أفلاطون) ودون شك لدى(كانت) و (هيغل) و (شوبنهاور) و (برجسون) و (كروتشه) و(هوسرل)... وفي أطروحات الفكر الفلسفي والنقدي الحديث منه والمعاصر الذي يبحث في المطلق واللامرئي إذ تشكل الفلسفة الجمالية هنا نسغية صاعدة لما وراء التمظهرات الجمالية الحسية.

إنّ موقف (أفلاطون) من التجربة الاستطيقية بشقيها العقلي واللاعقلي، إذ أن الشق الثاني يستحضر الغريزية بل حتى الحيوانية بأشكالها البدائية الخام التي عدت بلورة لمناهج نقدية ونفسية بل ورؤى جمالية تم توظيفها في حركات ومدارس فنية.. وليس من شك في أن الناقد الانكليزي المعاصر (هربرت ريد) قد تأثر بهذا المنهج الأفلاطوني من خلال دراساته النقدية إزاء استخلاصاته الجمالية البدائية والحديثة وفنون الأطفال.. وغيرها من الفنون التي تعوّل على هذا الاتجاه، كما أننا نتلمس ذلك في نتاجات الفن الحديث وطبيعة التلقي الاستطيقي فيها، ففنون مثل الرمزية والتعبيرية والوحشية والسريالية ليست ببعيدة عن الحدسية بأشكالها الغريزية اللاشعورية التي تتصل بالتخيلي والعاطفي والحيوي في ديمومته البدائية وان موضوعة القوى اللاشعورية ودورها في المنحى الاستطيقي لم تكن بعيدة بتأثيراتها في عالم التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن اللاشعور يعد فاعلاً على مستوى التشييد الجمالي وبقدر اتصاله بالذاتي والتخيلي ومخرجاته إبداعياً.

وليس من شك في أن منطق التجربة الاستطيقية منطق إنساني يمتاز بالحس النقدي التأويلي مما يبعده عن التبويب والتصنيفات الباردة فالأصالة في النتاج

الفني يمكن أن تتوسمها في فنون تتصف بالعفوية والعذرية والفطرية بدليل إن مثل هذه الفنون تشكل مصدرا حيويا في نتاجات الحداثة وفن ما بعد الحداثة.. ممثلة بالشعبي والميثولوجي والسحري والبدائي.. وإلا ما الذييجعل فنان مثل (بابلو بيكاسو) يتوسم الفنون الاسبانية القديمة والفنون الزنجية البدائية في تشييد بناءاته الجمالية على مستوى الخطاب البصري..؟ أو قصدية (غابريل غارسيا ماركيز) من خلال استلهاماته للسحري والميثولوجي في نصوصه القصصية والروائية المبدعة.

أما الشق الثاني من مناهج التجربة الاستطيقية لدى (أفلاطون) فيتجلى في بحثه الفلسفي متوسماً منهجاً حدسياً بآليات عقلية وهذا يبدو جليا في تمجيده للأشكال الهندسية ذات البنية المنطقية العقلية..ويمكننا توضيح أهمية هذه البنية في فنون عديدة ففي الزخرفة الهندسية وبخاصة في الفن الإسلامي التي تتسم بمنطقية أشكالها وبتكرار وحداتها بشكل متتال مستمر مما يمنحها الوحدة في التنوع ويمدها بإيحاءات اللامتناهي في فضاء جليل يتجاوز فيه المتلقي أبعاد حسية المرئياتالجزئية.. كما يمكننا تلمّس ذلك في تشييدات التكعيبية والتجريدية والفن البصري... التي تلتزم بالتوجهات العقلية في معالجاتها البنائية، إذ يظهر ذلك في النتاجات الفنية لدى (جورج براك) و (بابلو بيكاسو) و (فرنان ليجير) و (فازريللي) و (موندريان) وآخرين.

وعلى مستوى التلقي الاستطيقي يبدو أن (أرسطو) بقدر ما يمنح النتاج الفني بمسمياته المختلفة اثراءاته الحسية ومباشرته في أثناء عملية التلقي.. لكن لا تسويف في هذا النتاج.. ولا حرفيه تصل حد النمطية والآلية.. ولا مباشرة تصل حد الابتذال.. ولا مهنية تسقط الإبداعي والرؤيويفيه، بدليل انه منح الفنان ولنقل الشاعر تحديداً قيمة أرفع من المؤرخ وإن كان (أرسطو) محقا بحكمه على الشاعر إلا أنني لا أرى مسوغاً للمقارنة بين مجالين مختلفين لا يجمع بينهما أي بُنى مشتركة.. عالم الشعر الذي يقوم على لغة الصورة والعاطفة والتخيل وعالم

التاريخ الذي يستقصي الحقائق مع وجوب الدقة والموضوعية، إذ أن (أرسطو) منح الشاعر الفعل النبوئي من خلال توظيف ذلك في خطابه الجمالي بوصفه احد طرفي التلقي الاستطيقي.

وبقدر ما منح (أفلاطون) المتلقي بنسغية صاعدة إلى مثال منحه (أرسطو) نسغية تجعل منه يعيش تفصيلياً تمظهرات حسية الخطاب الجمالي حيث يشكل ذلك تكافؤاً حقيقيا لمثل هذه النسغية الصاعدة.. وبالمحصلة فالمتلقي في نهاية المطاف ليس ببعيد عن المثالية الأفلاطونية ذاتها لكن برؤى ومناهج أخرى...

إنّ تقنيات الخلق الفني لدى الفنان تكمل ما لم تستطيع الطبيعة إكماله ولا يقف الفنان بحدود حرفية النقل الواقعي وإنما ينبغي له أن يعبر عن ما يجب التعبير عنه، كما أن التجربة الاستطيقية لدى (أرسطو) تبحث في ذات التوجهات الحسية والتجريبية والحرية والعلمية ودور العقل الإنساني في الخلق الفني وعدم انفصال التجربة الاستطيقية عن الفعل السلوكي التربوي والأخلاقي كما يظهر ذلك جلياً في عالم المسرح مثلاً، وان كلاً من الخلق الفني والتجربة الاستطيقية لا ينفصلان عن الجانب المعرفي لدى منتج الموضوعة الجمالية.

إنّ (أرسطو) بقدر ما يمنح الخطاب الفني ماديته وحسيته منحه بُعده المتسام.. انه جدل الاستطيقي بما هو كامن فيه وما هو متسام عليه.. وبهذه الأطروحات كان لـ(أرسطو) تأثيراته الحساسة في موقفه من التجربة الاستطيقية ولنقل من العملية الفنية إجرائياً بعيداً عن تطرفية (أفلاطون) في نزوعه البنائي الفوقي المتعال.. إذ أن استطيقية (أرسطو) تكمن في هذا الواقعي.. بما فوقه.. وإن المتلقي إنما يستجيب للمحسوسات الجمالية وفق تمظهراتها الخارجية قبل أن يعي ماهيتها، ومتلقي كهذا غيره لدى (أفلاطون) والذي يستجيب لماهية المحسوسات الجمالية أولاً بوصفها شرطاً مثالياً متعالياً في التجربة الاستطيقية.. وبذلك منح (أرسطو) التجربة موضوعيتها وفق مقولتي الزمكان، وبهذا كان مؤثراً مستوى

الحركات الفنية والاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية وموقفها من التجربة الاستطيقية.. مثل الوضعية المنطقية والذرائعية والشكلانية والبنيوية...

وفي انعطافة ذات مرجعيات أفلاطونية نجد إن التجربة الاستطيقية لدى (أفلوطين) تنحو منحىً تأملياً وفق منهج صوفي، فالمتلقي الجمالي يتلقى موضوعته الاستطيقية بوصفها الأقرب إلى طبيعة نفسه.. والموضوع الجمالي وما تشكل في صوره إنما يرتقي عن ماديته بوصفها مادية قد تشكلت في صورة بفعل إبداعي مفكر.. فاسقط منتج الموضوعالجمالي الفكرة على مادته لتنحو منحىً جمالياً وهناك نسغية صاعدة فالجمالي يكمن في العلة اكبر من المعلول والجمالي اكبر منه في الصورة المشكلة منه إلى المادة العمياء التنظيم في تمظهراتها الخارجية.

إنّ (أفلوطين) لا يرى أن هناك قبحاً وان تمثل بالمادة ذاتها والجمالي لدى الفنان اكبر منه مما هو عليه في الصورة المشّكلة من قبله وهكذا.. لكن يبق الأساس الذي يستمد منه الفنان موضوعاته الجمالية إنما يتمثل بالعالم العلوي ممثلاً بعالم المثل شأنه شأن... (أفلاطون).. إذ يعد الأخير ذا تأثيرات جمالية في رسم أساسيات التجربة الاستطيقية في الفكر الأفلوطيني.. ويشكل عالم الميتافيزيقيا الماهية الحقيقية للجمالي الذي يعد مثالا لكل مسعى فهو الجمالي الكامل الذي لا يتضاءل ولا يتجزأ بل يفيض في إثراءاته.. فالمتلقي يتصاعد من حيثيات العالم المرئي وتمظهراته إلى عالم ما بعد الحس من خلال استلهام القوى الروحية منجذبا بالحب إلى مصدر النفس ذاتها التي تعد نقطة ضئيلة أمام رحابة المطلق.. الله..

فالمتلقي وفقاً لتصور كهذا ينحو منحىً صوفياً من خلال تمثل عالم العقل ومجاوزته لتمظهرات عالم الحس.. وهذه الأفكار تعد منتقاة أصلاً من الفكر الأفلاطوني لكنها لدى (أفلوطين) اقرب منها إلى المنهج الديني الصوفي منها إلى المنهج الفلسفي، لذا سرعان ما وجدت تطبيقاتها لدى المتصوفة المسلمين والفكر المسيحي في القرون الوسطى.. وإن مسعى مبدع الموضوعات الجمالية في توجهاته

هذه ليس لذات تلك الموضوعات وإنما لتوصله تلك الموضوعات إلى ما يوحده مع الذات الإلهية فهي غاية أساسية تقف وراء الاستطيقي.

تأخذ التجربة الاستطيقية لدى (كانت) مسارات وآفاقاً جديدة، فهو لم يضع محمولات تكبل هذه التجربة بالمنطقي والاستدلالي كما انه لم يتطرف في الجانب الوجداني وعوالمه الخيالية والحدسية حيث تجمع التجربة الاستطيقية لديه بين هذين الاتجاهين المنطقي والحدسيمعاً، والموضوعة الجمالية التي تحمل خصائص الرائع كأحد أطراف التجربة الاستطيقية لا تنتج حقاً إلا بجمع هذين الطرفين المتناقضين بتوافقية عالية.

وإنّ حيثيات التجربة الاستطيقية وفقا لأطروحات (كانت) لا تحكمها ردود الفعل الانعكاسية النقدية من قبل المتلقي وقد منح الدراسة في الجمال علماً مستقلاً بها مؤكداً مبدأ الذاتية الغائية.. الذاتية التي تعنى بالحكم الجمالي والتي تستوجب التئام تجربة الذات الإنسانية مع الطبيعة.. ويعد هذا المبدأ مستمداً من القدرات الذاتية.. مما ينتج عند حكمنا جمالياً أساسيات تكمن في ذات المتلقي من خلال توافقيته بالجميع بين المنطقي والحدسي.. الفهم والخيال.

إنّ الحكم الجمالي منزّه من الغرضية ويلازم الشعور الداخلي للمتلقي، وقد فصل (كانت) بينه وبين الأخلاق والطبيعة، ويتوسم المتلقي الشعور بالرضا والتمتع باللذة الجمالية ولهذا يأخذ الحكم لدى (كانت) منحىً ذاتياً مستقلاً وخالصاً، ويتصل من حيث انعكاساته بالتمثلات لا بالتصورات ويتمثل بالقدرة على تقدير الموضوع الجمالي مرتبطا بملكة الذوق.

لقد أفرد (كانت) اللحظات الأربعة التي من خلالها يتم للحكم الجمالي تحديد شروطه الشكلية إذ أن اللحظة الأولى لديه تأتي وفقاً للكيف، إذ تأسيساً على أطروحات(كانت) الفلسفية حول الحكم الجمالي بوصفه يرتبط بالشعور بالرضا.. وهو شعور بالمتعة الجمالية الخالصة التي يتفرد بها الحكم الجمالي لوجود كيفية خاصة يتفرد بها الموضوع الجمالي من دون الطبيعة

والأخلاق... فالمتعة الجمالية لا ترتبط بإشباع حاجات ذات منحى وظيفي عملي لدى المتلقي.. إنما هي متعة تقوم على التأملية وليس على المتعة الناتجة عن الإشباع الحسي اللذاتي.

في حين أن اللحظة الثانية هي اللحظة التي تأتي وفقاً للحكم إذ أن المتلقي، وإن كان له دوراً مهم على مستوى إصدار الأحكام الجمالية يتصل بغيره من المتلقين الجماليين الآخرين مؤسسين ذاتاً مشتركة بينهم يقوم عليها حكم جمالياً يتسم بالكلية.. فعند إصدار حكماً على عمل فني ما كلوحة(الجرنيكا) لـ(بابلو بيكاسو) مثلاً بوصفها تحقيق متعة جمالية إذ أن هناك كماً من المتلقين يتفقون معي في هذا الحكم ومرد ذلك إلى آن الموضوع الجمالي له كيفياته الخاصة وهو يقوم كما يسميه (كانت) على مبدأ التخطيط ممثلاً بالقدرة التأليفية العالية التي توّحد عناصره من خلال توافق ملكتي الفهم والخيال، كما تمّ الإشارة إلى ذلك قي بداية موضوعنا عن طبيعة التجربة الاستطيقية لدى (كانت) إذ أن المتلقين يكونّون بذلك حكماً جمالياً يتسم بالكلية يقوم على أساس هذه الخاصية من خلال التوفيق بين العقلي والحدسي وليس من خلال الاستدلالات العقلية التي لا تشتغل مع منطق التجربة الاستطيقية بمدياتها التوفيقية بين الفهم والخيال لدى (كانت).

أما اللحظة الثالثة فيتم تحديد الحكم الجمالي وفقاً للاتجاه، إذ أن الموضوعات الجمالية تتفرد كما أوضحنا باستقلاليتها وكيفياتها من خلال مبدئية التخطيط فيها الذي يشكل ديمومتها، والحكم الجمالي له فرديته الخاصة به.. فالموضوعات الجمالية التي تعد مثالاً للمجموعاتالتي تمثلها إنما تقوم على أساس الحس المشترك لدينا الذي يمنحها أهليتها في فرض مثاليتها جمالياً.

أما اللحظة الرابعة في الحكم الجمالي فتتم على وفق العلاقة بالغايات، إذ أن شهيتنا اتجاه شراب يرتبط بحاجتنا لذلك الشراب إذ يرتبط ذلك بعلاقة سد حاجتنا، لكن الموضوع الجمالي لا يرتبط بغائية ما، إلا المتعة الجمالية الخالصة،

على الرغم من الإيحاء بوجود غاية ما.. فهي غائية اللاغائية ويمكن تلمس ذلك في نتاجات الفنون الجميلة، مثل لوحات الرسومات التجريدية فهي لا تقترن بحاجات عملية ما بالنسبة لنا والتي تتصاعد فيها وتيرة التلقي مع الموضوعة الجمالية الخالصة تحديداً.

ويرى (كانت) إن الموضوعات الجمالية العظيمة هي التي تمسي أنموذجاً ومعياراً وهي إنما تعد نتاجللعبقرية التي تتسم بالإبداعية وتفرد الأصالة فيها ومن خلال التجربة الاستطيقية يفرق (كانت) بين الموضوعات الجمالية الحرة والموضوعات الجمالية المقيدة، فالأولى تتسم بوصفها خالصة ولا ترتبطبمواصفات لأشكال خارجية معينة إنما تقوم على أساس من بنيتها الجمالية الشكلانية الخالصة في حين أن الموضوعات الجمالية المقيدة ترتبط بمواصفات هي غيرها في الموضوعات الجمالية الحرة.

إنّ المتلقي الجمالي يشترط فيه أن لا ينأى بعيداً في تأملاته الحسية بل يجب أن يواكب ذلك من خلال فاعلية قدراته التأملية العقلية، فتلقي الموضوعة الجمالية برأيي يأتي من هذا التلاحق بين الحسي والعقلي.

ونصل إلى أن (كانت) أقرب منه إلى حيثيات التجربة الاستطيقية التي تعنى بالموضوع الجمالي الشكلاني الخالص.. وباعتقادي إن خطورة (كانت) تكمن في استقصاءاته الفلسفية الجمالية التي ترى إن الجمال الخالص يعد شكلاً خالصاً.. ولهذا دوره الحساس في مسيرة فاعلية مفاهيم الحداثة التي تتسم بتشظياتها الفكرية والجمالية والنقدية إزاء النتاجات الأدبية والتشكيلية.. بوصفها ثورة في الشكل.. وأرى إن الشكل لا تنفصل عراه عن مضامينه بمستوياتها الهيرمينوطيقية أو السيموطيقية وعلى مستوى المعنى عموماً.. ويمكن تلمس ذلك على امتداد تطور التشكيل الأوربي الحديث، فالتجريدية مثلاً بقدر ما هي تمثل قمة هرم حركات الرسم الأوربي الحديث فهيثورةفي الشكل.. إلا أنها أشكال لا تنفصل عن مضامينها الرؤيوية والعاطفية والروحية..

فضلاً عن دور (كانت) في توفيقيته بين العقلي والحدسي وعلى مستوى الخلق الفني من قبل الفنان أو على مستوى التجربة الاستطيقية.. فالمتلقي.. إنما تقوم أبجديات التلقي لديه على أساس بوتقة ينصهر فيها المعرفي بالتخيلي.. المفاهيمي بالعاطفي.. الإرادة الواعية بانغماساتها الحدسية.. وبالمحصلة منح الذات المتلقية استطيقياً أبعاد تجربتها العاطفية دون التخلي عن أبعادها المفاهيمية فالمعرفة هنا تقترن بالعاطفي على مستوى الذات وشاعريتها.

وإنّ التجربة الاستطيقية يتسم الموضوع الجمالي فيها بأنه لا يقوم على أساس مبادئ علمية جمالية بقدر توسم حس نقدي تجاه الموضوعة الجمالية، إذ يشير (كانت) ذاته إلى انه لا يوجد علم حول الرائع بل نقد للرائع وليس هناك علم فني بل نقد فني، كما أن (كانت) مهّد إلى موضوعة ارتباط الرائع بعملية اللعب الحر على مستوى المخيلة.. وانالرائع ما يرتبط بخصوصية ما هو رائع فيه.. وبشكل أو بآخر إن لهذه الأطروحات ريادتها وأصالتها آنذاك.. فهي تتغلغل بتأثيراتها في الفكر الفلسفي الجمالي لدى (هيجل) و (شوبنهاور) و (كروتشه) و (شيلينغ) و (شيلر)...ويضع (كانت) في ذهن المتلقي أن يفرق بين الفنون الجميلة والفنون الحرفية التي تقترن بالقسرية والعمل الجبري والمردودات الاقتصادية لنتاجاتها في حين ينتج الرائع من خلال الفنون الجميلة والذي يعد همزة وصل لتلاقح العقلي بالتخيلي وحصيلة الحرية والتأملية والذي تكمن غائيته فيه وان النتاج الفني لدى (كانت) يمتاز بخصوصيته فهو وليد العبقرية التي تمتاز بفرادتها وكيفياتها الخلاقة.. بعيداً عن التصنع، وقد جعل (كانت) من الجمال يحتل قمة الهرم الفلسفي لديه.. وهكذا كان حال (شوبنهاور) الذي جعل من الفن مدخلاً أساسياً في الفلسفة لديه ولا يخفى دور (كانت) في فلسفة (شيلينغ) الذي يرى إن الشكل الفني يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم كما يضع الفن في مرتبة أعلى من العلم، ويرى إن الشكل تعبير عن الشيء اللامتناهي بالمتناهي جاعلاً منه شيئاً متعدد المعاني إلى درجة يمكن تفسيره بأي شكل من الأشكال

وبأي منطق كان وما أكثر تعدد أنواع المنطق إذا اعتبرت إن كل واحد صحيح وفي الوقت نفسه غير صحيح ويتحول الشكل بذلك إلى شيء مطلق غير محدد لا يمكن التعبير عنه وليس له أي منطق عقلاني له صفة الشيء المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه.

علاقتها بالحواس والفكر والغائية واللامتناهي... ولديه إن الذوق يرتبط بذ اتية المتلقي وليس بالضرورة أن يفهم المتلقي موضوعته الجمالية بحدود الرائع لان عملية الفهم تقترن بقوى منطقية استدلالية معرفة محضة في حين أن الرائع يتصل بالذاتي والشاعري والنفسي والذوقي وكأننا ندرك حقيقة مشاعرنا من خلال الأشياء بفعل إسقاطاتنا وانطباعاتنا وتصوراتنا إزاءها.

وينوّه (كانت) إلى تقسيمات عديدة للموضوعات الجمالية مثل الجميل والرائع والحر والمقيد والجليل.. وما إلى ذلك من مسميات وفق مواصفات وشروط معينة يجب توافرها في كل منها.

للتعرف على أبعاد التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) أراني ملزماً بطرح الأساسيات العامة لفلسفته الجمالية فهو يرفد فلسفته بعداً غائياً يتمثل بالروح المطلق حاصل جمع وحدة الروح الذاتية والروح الموضوعية والوصول إلى هذا المطلق يتم من خلال الفن والدين والفلسفة.. حيث بالفن يتم تعرّف المطلق على نفسه بصيغة المعرفة وبالدين من خلال التأمل وفي الفلسفة في صيغة الفهم.. والفكر المطلق يشكل أساسا روحياً لكل مجهود..والاستطيقي يعد فكرة في مرحلة معينة من مراحل تطورها.. وأعلى مرحلة في تطور الفكرة إنما تتمثل بالروح المطلق وهو الله الذي تتوحد فيه جميع المتناقضات.. والروح المطلق أسمى من الطبيعة والأفكار فيه من خلال الفنان تنتقل عبر تمظهرات موضوعاته الجمالية.. ويؤكد (هيغل) الحرية والإرادة والشعور في عملية الإبداع الفني. ويرى إن المحاكاة غير العملية الإبداعية.. فالمحاكاة تقوم على مهارة أو وظيفة، وهو يصعّد من دور مبدأ الحيوية.. ويمنحه مراتب جمالية فكلما تعاظمت الحيوية في

كائن ما ازدادت قيمته الاستطيقية والفنان في صياغاته ومعالجاته الفنية يمكن أن يوظف في موضوعاته الجمالة جميع الأشياء ذات الجماليات النسبية بفعل مبدأ الحيوية فيها وان تمظهرات الفن ومحمولاته لدى (هيغل) يختلف بعضها عن البعض الآخر وفقاً للعلاقة المتغيرة بين الفكرة وهيئاتهاالشكلية..

فالفن الرمزي على سبيل المثال تتسم فيه أفكار موضوعاته الجمالية بالتجريدية غالباً لعدم تطابقها مع أشكالها الخارجية ويمكن تلمس ذلك في جماليات الفنون الشرقية ممن يعنون بعالم الرمز والروح، وان الأنماط الثلاثة للفن إنما ترتبط بظروف كل عصر وطبيعة البُنى الفلسفية والدينية والاقتصادية التي تتسيد فيه مما يفرز عن ذلك خصوصيات لتجربة استطيقية تتوافق مع كل نمط من أنماط الفن فالتجربة الاستطيقية ضمن مفاصل الفن الرمزي بكيفياته التأملية والتأويلية غيرها في معطيات الفن الرومانسي بمحمولاته المضامينية العاطفية.

وبالمحصلة يتبع ذلك متغيرات على مستوىالاستجابة.. والتجربة الاستطيقية تكون حيثياتها أكثر رقياً كلما توفر فيها الفكر والوعي والحرية والحيوية وليمسي المتلقي فيها اقرب منه إلى عالم الروح المطلق.. والفن لدى (هيغل) يعد عملية عقلية والوعي يتكفل في بلورة تصورات منطقة تتحكم في آليات ديالكتيك العملية الإبداعيةمن خلال نسغية صاعدة من المدركات الحسية إلى المدركات العقلية... بل يصل الفنان إلى مرحلة من الوعي يتجاوز فيها زمكانية الموضوعات الجمالية من خلال عقل الفنانووعيه وقدرته على خلق صور إبداعية جديدة ويكون المتلقي أكثر رقياً تأملياً في تجربته الاستطيقية للموضوعات الفنية من تأملاته للمناظر الطبيعية، بوصف الموضوعات الفنيةنتاجاً لحركة الروح المطلق.

إنّ الموضوعات الجمالية وفق هذا الاتجاه تعبر عن قضايا كل عصر من العصور ومشكلاته الفلسفية والروحية.. وهي تعد فعلاً خلاقاً يكشف عن

التناقضات التي تسود البنى وعلاقاتها.. فلسفياً.. أخلاقياً.. إبداعياً.. من خلال المنهج الديالكتيكي.

كما أنّ التلقي في التجربة الاستطيقية وفق الطرح الفلسفي لدى (هيغل) يتفاوت إزاء كل فن من الفنون نظراً للصراع أو الموائمة بين الفكري وتشكلاته في تلك الفنون وطبيعة المنطق العقلي والحدسي الذي يتحكم فيها، فضلاً عن مستوى التعبير عن الحيوية وروح المطلق فتأملنا فن الشعر في تجربتنا الاستطيقية غير تأملنا فن العمارة أو النحت... إذ يتعلق الأمر بماهية كل فن من هذه الفنون وطبيعة المنحى التعبيري فيها وفقاً ومواصفات هذه الفنون التي تم ذكرها آنفاً.

إنّ التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) إنما تأخذ أبعاداً مثالية وهي تنسحب إلى الماضي وليس إلى المستقبل وبقدر ارتباط العملية الفنيةبالمعرفة والفكر حيث يتم من خلالهما تصيرهما شكلانياً عبر التمظهرات الخارجية، من خلال ترسيخ شيئية حسية جمالية ذات مثال، ومثالها روحي.. تحديداً.. انه الروح المطلق.

وبما أنّ فلسفة (هيغل) تعلي من شأن الروح المطلق فهو يسعى إلى تحرر الفكرة ويتمثل التحرر الفكري عن شكله الفني بالفن الرومانسي الذي يمتاز بحيويته الروحية وهذا تأكيد إلى توجهات (هيغل) المعرفية المضامينية أي لصالح الفكر بمدياته الروحية المطلقة... وان على المتلقي أن يميز بين الأدوار الثلاثة للفن ممثلة بالفنون الرمزية والكلاسيكية والرومانسية التي من خلالها تتبدى الموائمة او الصراع في مدى توافقية الفكرة مع شكلها الخارجي، ففي المرحلة الرمزية تبدو اللاتوافقية جلية بين الفكر الرمزي المجرد عن شكله الظاهري.. وتأخذ المضامين الفكرية توافقها وانسجامها مع الشكل من خلال الفن الكلاسيكي.. في حين تسمو الفكرة مرة أخرى لصالحها دون شكلها في المرحلة الجمالية الرومانسية.. ونستخلص إن المتلقي إنما يتذوق الفنون طبقاً لمبدأ الحيوية والحركة والحرية وفعل الخلق الذاتي الإنساني الأصيل وتوليدية

الفكري وتصعيداته فيها وفق أبعادها الديالكيتكية من خلال مديات الجدلي فيها.. وشموليتها على التعبير الروحي والعاطفي والإنساني..

إنّ الفلسفة الجمالية لدى (شوبنهاور) تعد مزيجاً بين ما هو فلسفي ونفسي وصوفي، والتجربة الاستطيقية تعد انعكاساً لهذا المزيج بشكل أو بآخر، وهي تقوم على الأساس الفلسفي الذي يرى إنّ العالم إرادة وتمثل متوسمة أبعاداً ميتافيزيقية بمنهجية حدسية وهناك مجالان يعتمدان لقهر الإرادة يتمثل أولهما بالتأمل الجمالي الذي يعد أساسياً في التجربة الصوفية الأخلاقية والمتلقي الجمالي ينبغي أن يمتلك حساً تأملياً مشاركاً لموضوعته الجمالية، فإن كانت تعتمد اللغة البصرية فإنه ينبغي امتلاكه ناصية عين ذات قوى حدسية لموضوعاتها التي تعد الطرف الآخر في التجربة الاستطيقية، إذ لا يرتقي المتلقي إلى موضوعته الجمالية.. مثاله.. إلا إذا تحولت ذاته إلى ذات عارفة، والتي تعد ذاتاً ثيوصوفية فوق التفاصيل والجزئيات متحررة من أهوائها وانفعالاتها من خلال تجاوزها إدارة الحياة التي تحجب عنها حدسيتها لعالم المثال ومن هذا المنطلق يتحرر من الأنا لديه، آنذاك يرتقي موضوعته الجمالية متوحداً معها صوفياً حيث يمسي ذاتاً تمتلك مقومات الشعور المجرد بتمثل العالم.. وهنا يبدو أن أطروحات (شوبنهاور) تستمد روافدها من المرجعيات المثالية الأفلاطونية والصوفية الأفلوطينية، فضلاً عن تأثيرات الفكر الديني الشرقي.. وتأثيرات أخرى، كما أن لأفكار (شوبنهاور) ذاتها أثر لدى رائد مدرسة التحليل النفسي (سيجموندفرويد)، إذ أن الفنان بانغماسه بالعمل الفني إنما يقوم بعملية تطهيرية وتفريغه لخزينه أو محمولاته التحتية اللاشعورية لينأى بذلك عن إرادة الواقع إلى حالة مثالية.. حالة من التسامي.. كما أن لأفكار (شوبنهاور) تأثيراتها على مستوى التشكيل البصري الجمالي فمثل هذه الأفكار لها مدياتها وتأثيراتها في صفائية (كازيمير ماليفيتش) وروحانية (فاسيلي كاندنسكي) والتجريدية المثالية لدى(بيت موندريان)... وفي الاتجاه التجريدي عموماً.

إنّ مسعى الذات العارفة الخالصة مسعىً إلى حالة من النرفانا وهي نوع من أنواع الفناء التام (الغبطةالكاملة).. وتعد الخبرة لدى المتلقي الجمالي ضمن تجربته الاستطيقية نتاج معرفة تأملية ذات منحى حدسي، آنذاك تكون الإرادة موضوعاً لتأملات المتلقي الجمالي في تحولاته نحو ميتا فيزيقاه المثالية لتتموضع الإرادة إلى موضوعاً للتأمل الجمالي لدى المتلقي والإرادة تكون آنذاك متحررة من مقولتي الزمان والمكان.. وتأمل الإرادة.. هنا.. تأمل للمثل ذاتها.. وحدس المتلقي.. حدس يتسم بالكلية والتجرد والتحرر.. حدس خالص.

لقد قسّم (شوبنهاور) الفنون على أساس منهجه الفلسفي، إذ أن استجابات الذات في تجربتها الاستطيقية تنحو وفقاً لماهية كل فن منها فالموسيقى يضعها(شوبنهاور) في قمة تقسيماته، إذ تمثل الإرادة النقية التي تجسدت لتحقيق تمثلات وجودها في العالم وهي تعد أسمى الفنون فإنها تعبير عن عالم المثل ذاته فإذا كانت الفنون تعكس تمظهرات العالم فان الموسيقى تجسيد للإرادة ذاتها.. لعل من الأسباب الأساسية التي تمخضت عنها فلسفات جمالية مثل حدسية (هنري برجسون) و (بندتو كروتشه) بوصفها رد فعل تجاه العقل.. عملية تقويض مركز العقل ذاته بكونه وسيلة ليس إلا لتحقيق أغراضنا.. وتحليلاتنا ذات الملامح الجزئية وفقاً لتمظهراتها الخارجية بمدركاتها الحسية البسيطة دون مساس جوهر مادة البحث الأساسية التي تستكشف حدسياً.

إذ تقوم التجربة الاستطيقية لدى (هنري برجسون)على أساس من نزعته الحدسية، إذ أن الفنان لدى(برجسون) إنما يمتلك عيناً ميتافيزيقية ذات مديات حدسية فاحصة لينفذ من خلالها متجاوزاً حجب العالم الواقعي، إذ الحقيقة تكمن خالصة وراء عماء حيثيات هذا الواقع..

وليس من شك من أن الاتجاه الفلسفي الحدسي الذي يعد احد الأعمدة المؤسسة فيها (هنري برجسون)، قد كان له دور ريادي في فلسفة الفن الذي أخذ به كل من(كروتشه) و (هربرت ريد) وآخرين، وفي رأي(برجسون) إنّ الفن يعد

نوعاً من المعرفة لا تتعلق بالكليات أو القوانين العامة ويمثل مثل هذا التوجه احتجاجاً صريحاً على التوجهات العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر بعد دخول العالم عصر التحولات العلمية، إذ يرى (برجسون) إن العقل يعد مجرد أداة من خلاله يسيطر الإنسان على مكونات وسطه الخارجي...

وهو في أطروحاته الفلسفية هنا يغاير الفكر الفلسفي البراجماتي الذي يرى إن معيار الحقيقة إنما يكمن بما يترتب على الفكرة من نتائج عملية في الواقع... وآليات التذوق الفني لدى المتلقي إنما تتطلب منه أن يرتقي إلى موضوعاته الجمالية ذات المنحى الحدسي لكي يستحوذ باستبطاناته تلك الموضوعات الجمالية كما يرى (برجسون) أن هناك منهجين يعدان مختلفين للوصول إلى معرفة الأشياء، احدهما باعتماد الآلية التحليلية والثاني عبر الحدس يتوسم من خلاله المتلقي سبيلاً يوصله إلى جوهر الأشياء وباطنها..

إذ أنّ التحليل يلزم المتلقي بالدوران حول حقيقة الأشياء دون استبطانها، وفي مسعى (برجسون) الفلسفي هذا تغدو عملية التلقي اقرب منها إلى التصوف مع الموضوعة الجمالية حدسياً بعيداً عن المعوقات العملية والعقلية التي تفصل المتلقي عن موضوعته الجمالية لينتشي المتلقيبصوفية عالية مع موضوعته تلك.

وبشكل وبآخر تشوب الأطروحات الفلسفية لدى(برجسون) جوانب سلبية.. منها أن التجربة الاستطيقية لديه ذات انغماسية صوفية معزولة عن رياديتها وفاعليتها ببنى أخرى حياتياً. كما أن (برجسون) لا يعوّل كثيراً على دور الصنعة والخبرة في العملية الفنية، وبهذا فقد نوّه إلى أن ارتقاء رسامين مثل (كوروه) و (تيرنر) لا يعود إلى مقدار مقدرتهم الأدائية الفنية بقدر ما يعود إلى مقدار استبطانهما حدسياً ومخرجات ذلك لموضوعات جمالية إبداعية لا يمتلك ناصيتها الآخرون من خلال انغماسيهما بعيداً عن الحياة العملية.

فالفنان إنما يدرك الأشياء لغرض الإدراك الخالص لذاته بعيداً عما يحصل عليه منها من معطيات وظيفية وعملية، والفنان بهذا ينفصل عن الآخرين في

استجاباته وردود أفعاله واستغراقاته بموضوعات جمالية ذات اثراءات حدسية تمتاز بديمومتها من خلال اختراقها لمقولتي الزمان والمكان، والفنان لدى (برجسون) يحوّل نظر الآخرين إلى ما لا فائدة منه عملياً بالنسبة لهم عدا من يمتلك منهم تصعيداته حدسياً ليرتقي إلى مصاف تلك الموضوعات الجمالية، وبهذا فالفن لدى (برجسون) يعد استبصاراً وتأملاً خالصاً.

تُعد التجربة الاستطيقية لدى (كروتشه) امتداداً طبيعياً للمنهج الحدسي لدى كل من (شوبنهاور)و (برجسون) فالحدس عيان مباشر.. والمعرفة لدى(كروتشه) شأنها شأن (برجسون)، إذ لكي نصل الحقيقة فهناك منهجان منهج يستدعي التحليل ويعتمد منطقالتطبيقات والتقسيمات العقلية، ومنهج حدسي يعتمد لغة الآني يستبطن الأشياء من الداخل.. فالمعرفة لدى(كروتشه) نوعان احدهما معرفة منطقية.. عقلية.. وأخرى وجدانية.. حدسية تعدّ الأساس في السلم التسلسلي للمنظومة المعرفية.. فالمعرفة الحدسية لغة الفطري والتأملي والخيالي وهي تشكل قاعدة للمنظومة المعرفية عموماً فالخيالي أسبق من المنطقي في صياغة الصور الذهنية والفنان إنما يتمثل بقدرته على بلورة هذه الصور وليس مطالب بوضع أساسيات عقلية أو منطقية خارج حدود الظاهرة الفنية والجمالية التي يبحث فيها.

و (كروتشه) يرى إنّ الفنان تكمن قيمته الحقيقية ليس في إخراج الصورة الذهنية بل في تصور الفكرة لديه.. وهذا لا يعني أننا نقف مع (كروتشه) في موقفه هذا ولكننا ننقل أطروحاته الجمالية حول موقفه من الفنان والعمل الفني والمتلقي.. فبقدر ما يؤكد (كروتشه) على استقلالية العمل الفني وفرادته وعن قيمة العاطفة في بلورة الصورة وبقدر ما يؤكد إن عالم الفن عالم الظواهر وليس الحقائق وان منهجالفنان الحدسي يحتل أهمية كبيرة فجوهر الفن إنما يكمن في التصور الباطني وليس في الإخراج، وان المنهج العقلي يشتغل مع المنطقي في عالم الحقائق وان الفن ليس دين وليس علم وليس اقتصاد وهو لا يقود المتلقي

الجمالي إلى منفعة عملية ما، فالتجربة الاستطيقية تتطلب حدساً وعياناً مباشراً استبطانياً، وباعتقادي ضرورة تأكيد فيزيقية العملية الفنية وإلاّ أمسى الفن ضرباً من الطوباوية والوهم المحض وحدسية مفرطة في تطرفها فعالم المعرفة ولغة التحليل في صناعة الفن والإخراج الفني لابد منها إذ يعد العمل الفني امتداداً بل انعكاساً لاسلوبية الفنان حركة.. إيقاعاً.. لوناً.. ملمساً.. فضاء.. موضوعة.. تعبيراً... وإنّ الحدس من وجهة نظري الخاصة يشكل منظومة معرفية خبراتية مدربة من قبل الفنان حتى وان كان يوحى بآنية إفراز قوى سيميولوجية لا شعورية لدى الفنان أو على مستوى التلقي والحكم الجمالي، وعالم الفن لدى (كروتشه) عالم معني بالأحاسيس والمشاعر والخلق الصوري وليس بعالم التصنعات والمبررات المعرفية والعقلية.. وان التعبير الفني اقرب منه إلى عالم الروح وانعكاساتها.. والتعبير إنما معني بالمنحى الاستبطاني الداخلي بفضل ما هو عاطفي ينضح خيالاً، والانفعال لدى (كروتشه) ليس فورة اعتباطية بل يستوجب التأمل ليمسي صورة فنية معبرة.. والحدس لدى (كروتشه) يتسم بالغنائي.. وان الحدس يعد تعبيراً حياً عن ماهية الفن.. وان الرؤية الحدسية أساس عالم الفن وليس في إخراجها فنياً.

ويبدو (كروتشه) متطرفاً إلى حد بعيد لتأكيده على مستوى التجربة الاستطيقية فالفنان عندما يقدم صوره الذهنية الخيالية مقللاً من فيزيقيتها ومؤكداً فكرتها التي تعبّر عن حركة الروح وما على المتلقي إلا أن يعيد ما يقدم إليه من صور خيالية ذهنية على مستوى حركة الوعي لديه وباعتقادي إن للعمل الفني كيانه الفيزيقي وموضوعته الجمالية ذات التنظيمية النسيجية العالية التي تعبر عن اسلوبية الفنان ومحتواه وان المتلقي يقف أمام كيان جمالي يتسم بالسرية والنسيجية المحكمة وبتفاوت الحكم الجمالي إزاءه لتماسك خصوصيته بروح من الديمومة التي تتجاوز محدودية الزمكاني.

كما أننا لا نقف مع (كروتشه) في أن الفن يجب أن لا يوجه إلى مسارات هي ليست منه مثل الإرشاد والخير.. إذ أن الموضوعات الجمالية شتى، فهناك فنون تطبيقية وفنون جميلة وفنون كبرى وفنون صغرى وفنون أكاديمية، وأخرى ترتبط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعيةمعينة... وبالمحصلة فان لهذه الفنون بناءاتها وأهدافها وسياقاتها المختلفة.. وعليه يمكن لفنونمعينة أن توظف لجوانب تطهيرية ونفسية وتعليميةوإرشادية...مع الأخذ بمبدأ إن للفن منطقه ومبادئه مسميات لا تحمل خصوصية عالم الأخلاق والدين والاقتصاد والعلم واللعب.

قبل ولوج جدل التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي الجمالي الماركسي، لابد من طرح المفاهيم العامة لتصورات هذه الفلسفة من خلال تأسيساتها الابستمولوجية ولو بشكل موجز، فقد كان لكل من (كارل ماركس) و(فردريك انجلز) وبتأثير الفيلسوف الألماني (لودفيغ فيورباخ) الذي كان يؤكد على أن تدرس الفلسفة الطبيعية والإنسان وان تبتعد عن الأفكار المجردة، إذ كان لذلك أثره في وضع نظريات في الاقتصاد وديالكتيك المادة وبلورة مفهوم الماركسية.

إنّ المادية الديالكتيكية كفيلة بمنحنا تصوراتها حول الإنسان وصراعه مع الطبيعة والوجود.. فضلاً عن تأثر كل من (ماركس) و (انجلز) بالفكر الفلسفي الهيغلي بعد أن قلب (ماركس) نسغية (هيغل) رأساً على عقب مبتعداً بذلك عن مثالية (هيغل)، وأفادته من مفهوم الجدل الهيغلي في بلورة المادية الديالكتيكية من الفكرة ليكون الواقع نتاجاً لها كان (ماركس) ينطلق في ديالكتيكه من الواقع لتكون الفكرة نتاجاً لهذا الواقع، فضلاً عن تأثر(كارل ماركس) ببعض الشخصيات الفرنسية آنذاك وبأفكار الفلسفة الألمانية المادية وبأطروحات أدبيات الاقتصاد السياسي الانكليزي آنذاك وبتأثيرات أخرى.

تقوم الفلسفة الماركسية بحل مشكلاتها ونظمها في ضوء أساسياتها المادية الديالكتيكية فهي تعد المادة تشكل الوجود الأول في تفسيراتها الفلسفية عموماً أما الوعي فيمثل بعداً ثانوياً.. إنّ العالم الموضوعي يشكل حجر الزاوية في هذه الفلسفة فالنظم والعلاقات والبُنى المادية وحركة الأشياء إنما تعد الأساس الجوهري في انطلاقة التفسير الإيديولوجي بمسمياته الثورية من خلال انفتاح هذه الفلسفة على المجتمع وبشكل فاعل لاستحداث المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية فيه... والديالكتيك الماركسي إنما يقوم على أساس من جدل التطور في مفاصل حركة المجتمع وحقوله والأخذ بالمنهج التطوري وتغيير العالم ثورياً وفق تحولات جذرية، وإن المادة في تطور مستمر دون توقف لتخلق معطيات ونتائج جديدة وتفعيل النظرية بالتطبيق والفكر بالممارسات والتجريب مع الأخذ بالأسس الموضوعية العلمية ذات الأساسيات المادية وان تكون النظم المعرفية والثقافية ذات انفتاح وذات قدرة على التوصيل بل وعلى التغيير في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأفراد المجتمع والإيمان بطبقة البروليتاريا ودورها في وصول غايتها لتحقيق الاشتراكية والشيوعية وإمكانية وضع حلول وتفسيرات للعالم بفعل العقل الإنساني.. وان قيام الأمم وتطورها من خلال القوى الشعبية فيها.. أي من خلال روح الشعب.. بمعطيات نتاجاته وقيمه السلوكية الجديدة.

وفي الفلسفة الماركسية لا ينفصل التفكير عن الأساس المادي وارتباط الوعي بجوانب فسلجية مادية والأخذ بمعطيات العلوم الطبيعية وان التطور يتم بطريقة عضوية دون تحكم فوقي ويمر بمراحل وفق توجه حركي تصاعدي يبدأ من الظواهر البسيطة إلى الظواهر ذات التركيبة المعقدة وان هذه التطورية بتوجهاتها الحركية تفعل فعلها بالمنحى المادي، وبما أن هناك قوانين وأسس ومواصفات للفلسفة الماركسية، فليس من المنطقي أن نتعرض

لجميع مفاصلها مثل قوانين التطور وفق المنهج المادي الجدلي وقانون الانتقال من التغير الكمي إلى التغير الكيفي وقانون تداخل الأضداد وصراعها وقانون نفيالنفي، فضلاً عن مقولات الفكر الماركسي مثل الإمكانية والواقع، والجوهر والظاهرة، والضرورة والصدفة، والخاص والعام، والمحتوى والشكل...

وإنّ مثل هذه الأطروحات النظرية التي تؤكدها أدبيات الفكر الماركسي لها انعكاساتها على مستوى الممارسة والتطبيق وهي كفيلة وفق محتواها ومنهجها الثوري الجذري في تغييراته ببلورة بنية شخصية تتوافق مع هذه التوجهات مفاهيمياً وتطبيقياً كما أن لذلك انعكاساته في صياغة خصوصية جمالية، فالفن يعد سلاحاً ثورياً في الفكر الماركسي.. على الرغم من أن هناك تمهيداً لبلورة التجربة الاستطيقية وضع أساسياته (بليخانوف) والروائي الروسي (ليون تولستوي) ويعد الأخير الفن عاملاً مهماً في الوحدة بين الناس وضرورة انتشاره بين الأوساط الاجتماعية كافة من خلال قدرته على التوصيل. أي أن النتاج الفني يجب أن يفهم وان يكون مستوعباً من قبل المتلقين عموماً، وان الفن انعكاس للبنى الخبراتية على المستوى الوجداني لدى المتلقي..

ولقد طرح كل من (ماركس) و (انجلز) تصوراتهما حول الموضوع الجمالي فالمتلقي إنما يرى في هذا الموضوع بوصفه يشكل بنية متماسكة ذات جدل حسي وعقلي.. وان الموضوع الجمالي وان اقترن بحيثيات الواقع ذاته إلا أنه يمتلك مقوماته الداخلية التي تؤسس له ابستمولوجيا استطيقية ذات أبعاد ديالكتيكية، وان النتاج الفني يكشف عن كيفيته بفعل إرادة الإنسان وفاعليته في الوسط الخارجي.. وانه بذلك بتحولاته من الطبيعي إلى التاريخي وفق كيفيات جديدة.. ويعد معطى للمادية الديالكتيكية بمنحاها التطوري التاريخي فهو لا ينفصل عن منظومة المتغير والمتحول بأثر الفاعلية

الاجتماعية.. وبالرغم من تفاعلية الموضوعة الجمالية مع جوانب اجتماعية وفلسفية واقتصادية.. إلا أنه يبقى محتفظاً بخصوصيته الكيفية متسماً بالواقعية الاشتراكية التي تعبّر عن نضال الطبقة العاملة (البروليتاريا) وطموحاتها في بناء المجتمع.

والموضوع الجمالي في الفكر الماركسي يعد تعبيراً عن الوعي أو شكلاً من أشكال الوعي الذي يبنى على أسس موضوعية وعلمية تؤمن بحركة التطور بعيداً عن الصدفة والعشوائية والفوضوية وبما أن الماركسية تنظر إلى أوجه النشاط عامة بوصفها شكلاً من أشكال الوعي فالفن يأخذ سماته بوصفه أحد هذه الأنشطة مع امتيازه بخصوصيته حيث تتحكم فيه النفعية ويتشكل بنسيجية عضوية تجمع بين الذاتي والموضوعي.. وبين العقلي والوجدانيويرتبط بحركة الشعب وبوسائل الإنتاج.. وهو نتاج لفعل الإرادة والعمل والتطور، كما أن العملية الإبداعية والوعي الفني يقومان على أساسيات مادية ويرتبطان بالجوانب الفسلجية المادية.

وهنا نرى أطروحات وممارسات جمالية مغايرة لأطروحات جمالية تتسم بالعبثية والفوضوية وكسر مركزية العقل أو ذات التوجهات المثالية التي تؤمن برسالة الفن الروحية المطلقة أو من خلال المنهج الحدسي أو خيالات الحركة الرومانسية، إذ يقول (لامارتين): " أنا لا أفكر وإنما أفكاري هي التي تفكر لي"، أو أفكار الفلسفة المثالية عموماً بتأكيداتها على الماورائي متنحية عن الواقعي والحسي والتجريبي... أو أن يعبّر الفن كما يرى (هيغل) عن شكل الله وان لم يكن باستطاعته ذلك أن يعبر عن روح الله.. في حين أن الفن الماركسي يرتبط بمركزية ويناضل من اجل أهداف محددة.. فهو رسالة.. وقضية.. ثورية.. ملتزمة على مستوى التوصيل.. المجتمع.. الغايات.. لكن هل يستطيع الفن أن يتجاوز منطقه.. وأن يتجاوز طبيعة ثقافة.. مرجعياتها.. طاقاته الروحية الماورائية ارتقاءاته العقلية فوق الحسية.. إنّ الفن

الإسلامي مثلاً فن يمتلك جميع مقومات وجوده ومشروعية خصائصه الفكرية والجمالية.. لكن تبقى فاعلية الحدسي والعقلي والحسي والعاطفيوالتخيلي والذاتي والموضوعي.. فلكل ديناميته كمعطى جمالي ضمن قيمه وبيئته ومرجعياته وطبيعة بنية الشخصية المتلقية.

يشير (أفلاطون) إلى أنّ الفن يمكن أن يولد من الغريزي من خلال ارتباط ذلك بعبادة الإله (ديونيسيوس) أو كما يسمى بالرومانية (باخوس).. ويكون بذلك النتاج الفني وليداً لقوى لا عقلية أي نتاجاً تحتياً فطرياً..

ويشير (كولن ولسن) عند استعراضه تجربة الشاعر (بيتس) إلى أن الشعر يمكن أن يولد من خصيتي قرد منوّهاً بذلك إلى فاعليه الطاقة الجنسية وخصبها وخصبها الابداعي في النتاج الشعري وغيره من الموضوعات الجمالية.. وبهذا فان المعادلات والمنطق والتبويب.. على الرغم من أهمية كل منها خاصة في ميادينها الحقيقية لكنها لا تشكل أبجديات الفن الحقيقية ودلالاته.. ويمكن للفن أن يعّبر عن روح الله.. كما يستطيع التعبير عن الطموحات المثالية للشيوعية.. فالسعادة التي تتحقق في جنبات الشيوعية تتحقق هي كذلك عبر صوفية تجربة الفنانالمسلم.. بأبعادها الاستطيقية الشفافة التي تقرّب الفنان والمتلقي من الله ذاته عبر تصعيدات الجميل إلى ما هو جليل.. ويتحد بذلك المتناهي باللامتناهي.. والحسي بالعقلي.. والنسبي بالمطلق.

وليس بالضرورة أن يقدّم الفن تفسيرات.. أو أن يقدم فهماً.. بل ربما تعد الموضوعات الجمالية إشكاليات أو جملة من التساؤلات لتكون مثار نقد وبحث وتقصي.. وتبقى حقيقية الفن ليس بقدر ارتباطاته الأخلاقية أو القيمية الشعبية أو التوصيلية بل بقدر تحقيقه بنائيته الجمالية أولاً.. وتفرده بكيفياته.. وإن ثورية الفن بقدر تشظياته على مستوى مديات الحداثوي فيها.. شكلاً ومضموناً.. اسلوباً.. تقنيةً.. فضلاً عن أن الفنون تختلف فيما

بينها بتعبيراتها ودلالاتها وصيغها التوصيلية.. وان قيمة الموضوع الجمالي ليست بالضرورة بمقدار الكم الاعجابي.. وإنما بمقدار مدى توافر مستلزمات الأصالة والتفرد فيه ومدى تأثيراته كقيمة مرجعية للموضوعات الجمالية الأخرى على مستوى حداثة معالجاتها الفنية ورؤاها الفكرية، وإن ديمقراطية الفن لا تكمن بتعبيراته عن توجهات الطبقة الرأسمالية، كما أن ديمقراطيته لا تكمن في تعبيراته عنتوجهات طبقة البروليتاريا.. بل أن ديمقراطية الفن الحقيقية في أن يعبّر بأصالة عن الحس الإنساني من خلال لغته الرمزية.. وان الموضوعية.. والعلمية.. والمبادئ.. هي عدة الباحث العلمي وليس بالضرورة أن تكون عدة الفنان ومستلزماته.. فللموضوعية نتاجاتها الجمالية كما أن للالتزام موضوعاته الجمالية وللجنون والبدائية.... موضوعاتها الجمالية.. وإلا ماذا نستطيع أن نسمي نتاجات الفن الحديث.. من دادائية ووحوشية وسريالية ومسرحلامعقول.. وبقدر ضرورة الالتزام في الفن.. تكون ضرورة التجارب الجمالية الأخرى في الكشف عن الحقيقة وبلورة الرؤى والتعبير عنها وهو باعتقادي التزام فلسفي وروحي ذا أبعاداً إستراتيجية اكبر من حيثيات الالتزام الاجتماعي.

إنّ المجتمعات غالباً ما تكون قاسية في تقديراتها الجمالية.. بل متطرفة وغير صائبة في أحيان أخر بحقيقة التجربة الاستطيقية وحقيقة الفن ذاته، وهنا نتذكر (ستاندال) بإشارته إلى عدائية الشعب تجاه أعماله الروائية.. وغالباً ما تكشف الحقائق.. إنّ الموضوعات الجمالية تقوم عبر جهود ذاتية نقدية مبدعة. ولو انتقلنا إلى توجه فلسفي جمالي آخر وانعكاساته على التجربة الاستطيقية.. فأصحاب الفكر البراجماتي يطرحون أبعاداً مغايرة لممارسات التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي المثالي، فبقدر ما كانت فلسفة (شوبنهاور) و (هنري برجسون)و (بندتو

كروتشه)تنضوي تحت تأثيرات الفلسفة الأفلاطونية كمرجعيات أساسية فيها..

فالتجربة الاستطيقية المثالية تبتعد عن حيثيات الحياة بما فيها ما هو مادي وحسي وعابر.. لتمسي فكراً مفاهيمياً فلسفياً.. وعند عرضنا لهذه الأفكار الفلسفية.. من مثالية أو وجودية أو عقلية أو براجماتية.. فإننا لا نقرر أيهما أصح من الأخرى في تصوراتها حول التجربة الاستطيقية.. إذ يبقي لكل مذهب فلسفي خصوصية طرحه الفلسفي وايجابياته وسلبياته وارتباطاته بتوجهات عصرية وسياسية وعقائدية... ليمنحه هذا التوجه دون غيره من التوجهات الأخرى.. فضلاً عن ذلك، فإننا في بحثنا عن التجربة الاستطيقية ملزمين بعرض حيثيات هذه التجربة وليس بحدود إصدار حكم فيها..

فبقدر ما هي رائعة أطروحات (كروتشه) في المنحى الفلسفي الجمالي وطبيعة هذه التجربة فيه.. بقدر ما فيها من سلبيات وتطرف كبيرين.. وهكذا الحال في حكمنا على الموضوعات الجمالية.. إذ يبقى للعمل الفني كيانه النسيجي ووحدته الداخلية وطاقته التأويلية التوليدية بحيث يستوعب تراكمات من المذاهب النقدية إزاءه سلباً وإيجاباً.. عموماً.. وعوداً إلى بدء.. فإن مصطلح (البراجما) مشتق من اليونانية أصلاً ويعني الفعل أو العمل، إذ أنّ البراجماتية تعد فلسفة عمل أو فعل.. وهي لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث وبهذا فهي محتوى فلسفياً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني.. ودورها يكمن في برمجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال دينامية استجابات الذات.. مع الوسط الخارجي.. إنها فلسفة حياة..

وهنا يتجلى بوضوح تغايرها مع الفلسفة المثالية إذ أنها تؤكد للمتلقي إن معايشته لتجربته الاستطيقية لا تختلف عن أي متلقٍ آخر يعيش تفاصيل هذه التجربة نفسها فليس غريباً على (جون ديوي) بعد أن وجدناه مناسباً

لتمثيل لسان حال هذه الفلسفة ليس غريباً عليه أن يساوي بين الفيلسوف والإنسان العادي في تجربتهما الاستطيقية وان هذه التجربة لا تختلف عن أي تجربة أخرى من تجارب الحياة الأخرى.. والفلسفة البراجماتية فلسفة إنسانية، وهذا يعيدنا إلى فلسفة (أرسطو) الذي يمنح العمل الفني أبعاداً إنسانية على مستوى خلقه من قبل مبدع الموضوعةالجمالية، إذ يرتبط ذلك بذكاء الفنان وقدراته المعرفية والأدائية.. مؤكداً فاعلية الإنسان على الخلق والاستجابة جمالياً من خلال المحاكاة والتسامي وفق فعل مزدوج فضلاً عن أن (أرسطو) قد منح الواقع الحياتي بعداً موضوعياً ودوراً مهماً في العملية الفنية وصعّد من دور العقل والحواس والتجربة والصنعة في عملية الخلق الفني والتجربة الاستطيقية عموماً..

فضلاً عن ارتباط التجربة الاستطيقية في الميدان الحياتي والأخلاقي.. كما في نظرية التطهير حيث تعد توجهات (أرسطو) هذه ومضات فكرية مهمة في بلورةالفلسفة البراجماتية في هذا المسعى وإن هذه الفلسفة باعتقادي ليست ببعيدة عن أفكار فيلسوف العقل (سقراط) الذي أدار توجهات الفلسفة من تقصياتها الكونية والمادية إلى فلسفه تعنى بالوجود الإنساني ومنح العقل دوراً ريادياً في فلسفته، فضلاً عن ذلك ربط (سقراط) الفلسفةبالغائية.. والغائية لديه بمقدار المنفعة العملية والتطبيقية، إذ تعد هذه المفاهيم الفلسفية محاور أساسيه مهمة ليس فقط في تأثيراتها على مستوى الفكر الفلسفي البراجماتي ممثله بأفكار (جون ديوي)، إنما على مستوى تأثيراتها في بلورة مفاهيم الفنون البيئية والتطبيقية وربط الفن بالصناعة.. وأثر ذلك تباعاً في أطروحات (والتر جروبيوس) من خلال أفكاره التربوية والفنية والجمالية.

إنّ (جون ديوي) يؤكد إنسانية التجربة الاستطيقية ويؤكد العقل ودوره في إسعاد الإنسان من خلال سيطرته على البيئة ودوره في النظم العلمية

والجمالية وفاعلية الأفكار والمفاهيم من خلال تطبيقاتها على ارض الواقع دون ثنائيات ما.. لا فصل بين القيم الذاتية والموضوعية وبين الغاية والوسيلة وبين الفكر والواقع.. وان لا يخدم الفن طبقة اجتماعية ما دون أخرى.. فالفلسفة لديه يجب أن تقوم بعملية فحص الواقع الخارجي ونقده ووضع الفروض واختبارها معتمدة التطبيقات العملية وفق منهج علمي يتوخى الموضوعية ويعوّل على التجريبية.. عن طريق التربية وتأكيد عملية الانفتاح على الحياة والتكيف الاجتماعي وتطوير القدرات الوجدانية والعقلية والأدائية لدى الإنسان.. أي تطوير السلوك الإنساني عموماً وجعله فاعلاً ومؤثراً في الوسط الخارجي ويعد السلوك الإنساني في عملية تحول مستمر فالتغير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وضرورة عدم عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية.. إذ يرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه.. وإن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه.

إنّ هذه المواصفات كفيلة بتفرّد إنسان وفق خصائص محددة.. وهي مواصفات تتوافق وطبيعة التحولات الثقافية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية.. وبالتالي فالفلسفة البراجماتية التي تسمى أحياناً بالذرائعية أو الوظيفية أو التجريبية العملية.. بشكل أو بآخر تعبير عن البنية التركيبية للشخصية الأمريكية وطبيعة وسطها الاجتماعي وعلاقاتها وبنيتها الاقتصادية والتربوية والثقافية والأخلاقية.

وبقدر ما في هذه الفلسفة من ايجابيات توجد فيها سلبيات. وقد أمست مثل هذه التوجهات إحدى المسميات المضامينية للعولمة التي فرضت مفاهيمها وتطبيقاتها السلوكية عالمياً رغم الاختلافات على مستوى الجنس والبيئة والفلسفة والعقيدة والتوجهات والقيم بين الأمم والأوساط الاجتماعية كما أننا لا نقرّ بان يمسي الموضوع الجمالي مثل أي نتاج آخر.. إذ أننا لا نساوي بين لوحة (ايفان الرهيب) لـ(رابين) أو لوحة تجريدية لـ(فاسيلي كاندنسكي)

ونتاج لقميص سميك اعد لفصل الشتاء.. ضمن فن الأزياء كما أؤكد ضرورة التفريق بين الفن والصناعة وبين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والحرفية.. إذ لكل فن أبجدياته ومبرراته.

وأشدد على ضرورة تفرّد الموضوع الجمالي وبخصوصيته التشييدية وبطبيعة كيفياته وبقدرته على تجاوز الحسي وتوافقه مع طبيعة عقيدة المجتمعات وتوجهاتهما، فأعمال (يحيى بن محمود الواسطي) لها مرجعياتها فيالفكر الإسلامي على مستوى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأطروحات المفكرين المسلمين والإرث الحضاري قبل الإسلام.. فضلاً عن ضرورة التفريق بين موضوع جمالي يخاطب الحس وآخر يخاطب المخيلة والوجدان وموضوع ذي مديات تأملية عقيلة.. وآخر يستوجب استدعاء الخزين السيميائي اللاشعوري.. مما يجعلنا أمام مسوغ منح كل تجربة استطيقية خصوصية موضوعتها الجمالية وسعياً وراء هذه التوجهات اعتقد أن طبيعة الفنون تفرض طبيعية اجتماعية أو ثقافية.. معينة لتحقيق الاستجابة الجمالية إزاءها على مستوى الشخصية والوسط الاجتماعي.. فالموضوعات الجمالية التجريدية تمتاز بخصوصية تجربتها الاستطيقية.. فليس من المعقول أن أوفق بين ملصق سياسي أو عمل جداري جماهيري يتوافق مع اكبر قدر من الشرائح والأوساط الاجتماعية مع موضوع جمالي لـ (كازيمير ماليفتش).. وإلا لِمَ هناك مسميات ومصطلحات ومفاهيم..

وعلى الرغم من أن (أرسطو) قرن الفن بالواقع.. لكنه جعل الفن يتسامى على هذا الواقع.. فالواقع شيء والفن شيء آخر إلا أنه بحدود حدس هذا الواقع، واستبطانه والتعبير عنه، وبهذا تنفتح آفاق الفن وتتنوع بين المثال المطلق والنبوئي والحدسي والخلق والغبطة التامة.. وكذلك تتنوع على مستوى الخالص والديمومة والغنائية.. على مستوى التأويلي وجدل الذاتي بالموضوعي.. وبهذا فنحن لا نقلل من شأن مقولة (أفلوطين) عندما أشار بعمل

المثال اليوناني (فيدياس) عند نحته تمثال كبير الآلهة(زيوس) مشيراً إلى أن (فيدياس) قد صوّر (زيوس) كما لو أراد (زيوس) نفسه أن يظهر بهيئته هذه للناس.

إذن لا تسويف في الفلسفة والفن والتجربةالاستطيقية.. لا استهلاك يصل حدّ الابتذال.. فالتجربة الاستطيقية تُعد إشكالية كبيرة ذات جدل قائم لأطراف هذه الإشكالية فلسفياً ونفسياً.. وجدانياً وعقلياً.. شكلاًومضموناً.. فكراً.. وتطبيقاً.. واقعاًومثالاً.. إبداعاً وتقليداً.. وان ما نثيره من نقاشات حول الفلسفة البراجماتية أو الفلسفة الماركسية لا يعني إننا نقف إلى جانب المذاهب الفلسفية الأخرى في تأسيساتها لموضوعة الجمال والتجربة الاستطيقية أو مع الفلسفة المثالية أو الحدسية.. فان لمثل هذه الفلسفات سلبيات بقدر ما فيها من ايجابيات.. لكن ما نريد قوله إن لمثل هذه الفلسفات شأن لا تقل عنه عن الفلسفة الماركسية أو البراجماتية..

رغم أن (جان بول سارتر) يعوّل على مصدرين أساسيين في أطروحاته فلسفته الوجودية، يتمثل المصدر الأول بمسميات الفكر الفلسفي الماركسي، ويتمثل الآخر بالفكر الفلسفي الظاهراتي لدى (ادموند هوسرل).. ومع هذه التأثيرات إلا أن (سارتر) يبلور اتجاهات لنظرية فلسفية جمالية وجودية لها حظها في محاور التجربة الاستطيقية، إذ يرى أن المتلقي يُعنى بموضوعته الجمالية التي تحمل مقوماتها الحسية الشيئية ككيان له حضوره وآلياته الإدراكية الحسية كوجود واقعي فنحن معنيون بمسميات هذا ومستلماته الحسية عكس أطروحات (كروتشه) التي تصادر فيزيقية هذا الحضور للموضوع الجمالي، إذ يعد ظاهرة ذهنية.. كعيان مباشر أو فعل تأملي استبصاري.

وطبقاً لهذا المسعى يمتلك الموضوع الجمالي لدى(سارتر) وجودية ديمومته كحقيقة شيئية ذات مقومات حسية في عالم الواقع ككيان قابل

للتأمل والمشاركة عبر آليات الإدراك الحسي، في الوقت ذاته يتجاوز الموضوع الجمالي حدود هذه الحسية الشيئية الواقعية من خلال مقومات كيفياته المتعالية فيه ليمتلك بذلك شرط اللاواقعية فيه ليحمل بذلك دلالات الازدواج بحضور ثنائية كهذه..

إنها قوة الثراء الذي يكمن في لا محدودية معنى هذه الموضوعة ممثلاً بسعة فضاءاتها المطلقة لتتجاوز بذلك محدودية آليات العملية الإدراكية الحسية التي لا يلغيها (سارتر) بوصفها مدخلاً مهماً في عملية استقبال او تلقي الموضوعة الجمالية ضمن مكونات التجربة الاستطيقية. إنّ قوة ثراء المعنى في الموضوع الجمالي ولا محدوديته إنما يتصل اتصالاً مباشراً مع المتخيل الذي يستحيل حضوراً شيئياً عبر الكيان المادي الحسي للموضوع الجمالي ومتجاوزاً إياه، وفي الوقت ذاته، فان المتلقي لا يقف بحدود مستلماته الإدراكية التنظيمية إزاء الموضوعالجمالي.. إنما يكون مسقبلاً فاعلاً عبر مدياته التخيلية.. وهذه تعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي حجر الزاوية في إنتاج المعنى وتعدده عبر القدرة القرائية التأويلية للخطاب الجمالي..

وما أن يشرع المتلقي بفحص الخطاب من خلال آليتي الإدراك الحسي والمتخيل لديه حتى تبدأ أواصر عملية الفهم والتأمل والمشاركة، والبُنى العلاقاتية بين المتلقي والخطاب تأخذ مسارات تصاعدية، وان شدة الآصرة لهاأشد حالاتها ليس بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب بل على مستوى عدم الفصل بين ما هو مدرك حسي ومتخيل للموضوع الجمالي، فوحدة الموضوع الجمالي تكمن في تكاملية وظيفة هذين العنصرين اللذين يكمل بعضهما الآخر.

إنّ (سارتر) يفرق بين الفنون على مستوى الالتزام فيها وطبيعة محمولاتها وأدوارها الغائية، إذ يعوّل على الأدب في تنظيراته الفكرية

والجمالية، فيربط الأدب بالالتزام بقضايا الإنسان ووجوده، وحريته.. وأنوّه هنا إلى أن الفن التشكيلي ومنه فن الرسم لا يقل عن الأدب في التعبير عن وجودية الإنسان وتطلعاته وحريته، وإلا ما موقفنا إزاء لوحة (الحرية تقود الشعوب) لـ(يوجينديلاكروا) أو (إعدام الثوار) لـ(كويا) أو (المسيح الأصفر) لـ(كوكان) بطروحاتها الوجودية، أو لوحة(اولمبيا) لـ(مانيه) وعلاقتها بالتحولات والإزاحات الذائقية اجتماعياً.. كما أن لوحة (الجرنيكا) لـ(بيكاسو) قد أقضّت مضجع النازيين الألمان.. إذ أن خطاباً جمالياً كهذا كان أكثر خطراً وحدّة من الكتابات الأدبية ذاتها حول قضايا الإنسان واستغلال حريته وأنموذجاً لموضوعة الالتزام..

فضلاً عن ذلك، فان هناك خطابات جمالية تُعنى بتطوّر المنحى الشكلاني والتقني للظاهرة الجمالية فنياً، وهي بهذا أكثر حساسية في تحولات الظاهرة الجمالية.. والكثير منها أكثر جدارة والتزاماً من خطابات تُعنىبالالتزام بقضايا الإنسان، وتفقد اثراءاتها الكيفية على مستوى الإخراج الفني على المستويات الشكلانية والاسلوبية والتقنية وإلا فان لوحة (آنسات افينيون) للفنان (بيكاسو) تعد ثورة في مسيرة تطور الظاهرة الجمالية في فن التصوير الأوربي، فأنموذج كهذا يستدعي متلقياً يمتلك اثراءات على مستوى الحس النقدي الإستراتيجي تفسيراً وتأويلاً.. كما أن هناك خطابات جمالية تشتغل معالخالص.. الذي يحاور حركة الروحي والجوهر.. وهي تعد أكثر حساسية من فجاجة خطابات جمالية ذات التزامات اجتماعية تفقد العمق والاستبصارات والشفافية، إذ لا نستطع أن نقلل من دور الحركةالتجريدية وأثرها في عملية التلقي.. إذ أن النتاجات الفنية لدى (كاندنسكي) و (موندريان) و (شونميكرز) و (بولوك) و (بيكابيا) وغيرهم.. هي أكثر حساسية بمكان وأقرب منها إلى مخاطبة الروح الإنسانية من نتاجات فنية أخرى..إذ أن الخطابات الجمالية لا يتم تقييمها بحدود رسالتها الاجتماعية

والتزامها الإنساني بحدود المواصفات التقليدية لمفردة الالتزام.. كما أن الخطاب الجمالي لا يقيّم على مستوى أطروحاته الفكرية فقط.. وإلا فأية أطروحات فكرية كبيرة لشكل ثور أو بيزون في كهف من كهوف الإنسان البدائي.. إلا أنها تمتلك مواصفاتها الاستطيقية لتهزنا إليها هزاً خطاً ولوناً وشكلاً ولوناً وفضاءً وتعبيراً...

إنّ (سارتر) ينبه إلى قضية من الأهمية على مستوى التلقي بحدود العلاقة بين المتلقي والخطابالجمالي.. فيرى إن حضور الخطاب يتم بعملية الاتصال عبر القراءة والتفسير مرهون بمدى فاعلية المتلقي إزاء خطابة الجمالي من خلال تنظيم العملية الإدراكية وعامل التركيب عبر القدرة التخيلية، وهذه تُعد المرتكزات المهمة لدى كتّاب نظرية الاستقبال.. إذ يمنح (سارتر) بذلك المتلقي دوراً ريادياً في التجربة الاستطيقية، إذ أن الموضوع الجمالي لا يكون موضوعاً إلا من خلالالمتلقي.. وإن الخطاب الجمالي إنما يخاطب حرية المتلقي وكيانه ووجوده.

وعند استعراضنا للفلسفة الجمالية عند (سوزان لانجر) في دراستها للغة بحدود التحقق منها تجريبياً وليس بحدود توصيفاتها على أساس ارتباطاتها التعبيرية ذاتياً، إذ تكشف عن جملة من الطاقات الانفعالية الإنسانية.. وعليه وضعت (لانجر) للمتلقي حدوداً للتفريق بين الرمز فنياً وبين الإشارة..

وأود أن أنوّه هنا إلى أننا في واقع الأمر خلال تدريسنا لطلبة الدراسات الأولية أو طلبة الدراسات العليا.. إنما نؤكد ضرورة التفريق بين معالجات ووظيفية الرمز بحدود اشتغالاته الجمالية وغير الجمالية، فالرمز فنياً يمتاز بوصفه طاقه ذات تأويلية عالية فضلاً عن تفرد خلقهإبداعياً، ووفقاً لمواصفات كهذه، فالرمز يمتاز باستقلالية كيانه وخصوصية النوع فيه.. أي خصوصية الأداء وكيفياته في الرمز جمالياً..

وعند شروعنا في مجال دراستنا للكثير من الظواهر الفنية والجمالية على مستوى دراسة الماجستير والدكتوراه، ننوه بأننا بقدر ما نرحب بإضفاء الصفة الموضوعية في دراستنا البحثية بقدر ما نطالب بضرورة التفريق بين دراسة الظواهر الفنية والجمالية وظواهر أخرى فطبقاً للمواصفات التي مرّ ذكرها للرمز الجمالي فإنه يتطلب تقويماً نوعياً يتوافق وكيفياته تلك، فالرمز الجمالي يبحث غالباً في الحدس والمطلق والإبداعي والتأويلي وبجدل المنظومات العلاقاتية وإشكالاتها مما يتطلب فحصاً وتقصياً يتوافق وكيفياته تلك.

إنّ (لانجر) تنبّه المتلقي على أن الرمز فنياً لا يشير إلى معنى محدد.. وإن الرموز الفنية تعد رموزاً لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان، إذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين.. والفن في حقيقة الأمر لدى (سوزان لانجر) تكمن وظيفته في تصوير عالمنا الباطني وهو بذلك إنما يحّمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير.. من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية.. إنها لغة تعبرّ عن البوح الداخلي.. و (لانجر) هنا.. ترسخ تفرد الفن وتفرد وظيفته.. في حين أن الرمز على مستوى الدراسات العلمية والتجريبية.. بل على مستوى اللغة التي تعد تنظيماً لخبراتنا الحسية عن العالم الخارجي، إذ تشكل رموزاً استدلالية.. تقوم على أساس من الكمية والبرهنة والثبات، وإن المتلقي إنما يتحسس عملية التعبير عن الأفكار فنياً من خلال جملة من الرموزالتمثيلية.. وهي رموز تعبيريه بالتأكيد وان اللغة الاستدلالية لا تعبّر عن انطباعاتنا وحياتنا الباطنية..

والفنان عادة يمتاز بقدرته على التعبير رمزياً عن وجداناته.. أن يعبّر ما لم تستطع اللغة التعبير عنه.. وما على المتلقي إلا أن يضع في الحسبان أن الصورة الفنية وفق المفهوم الفلسفي الجمالي لدى (لانجر) تعد صورة فنية

رمزية معبرّة وعليه فالفن لدى (سوزان لانجر) إبداع الأشكال القابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرةً عن الوجدان البشري.

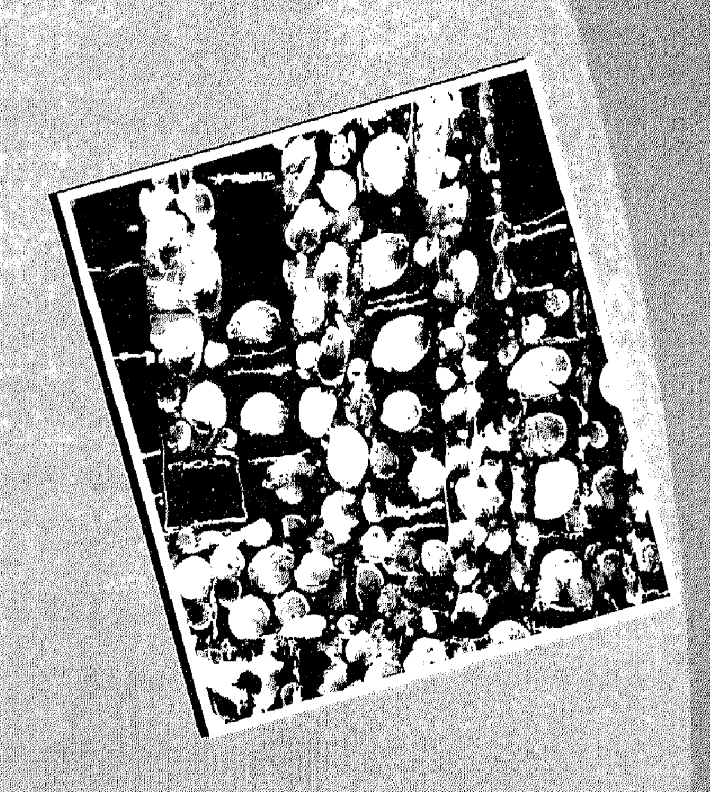
إنّ من مسوغات تحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي على وفق أطروحات (سوزان لانجر) أن ينظر إلى النتاج الفني على انه كيان حسي يمتلك مقومات استقباله كمدرك حسي.. يدرك حسياً.. ويتصف بفرادته واكتفائه بكيانه وحياته الباطنية ورمزيته الصورية المعبرة عن جملة من المعاني يمكن التأسيس عليها معرفياً.

إنّ (لانجر) غير بعيدة في مسعاها هذا عن أطروحات (بندتو كروتشه) الذي يصعد من شأن العاطفي بمستوياته الحدسية ويؤسس لهذه المستويات كشكل من أشكال المعرفة، إذ يقرن (كروتشه) الحدسي كنمط من أنماط التفكير بل يعده القاعدة الأساسية لكل مستويات التفكير الأخرى. فاللامنطقي.. ما هو معرفي حدسي يسبق المعرفة الأساسية.. والحدس لديه تعبير وان العاطفة لابد منها في الموضوعات الجمالية لأنها تأمل عال يشذب فيها إذ تصقل العاطفة من خلال هذه التأملية في الموضوعات الجمالية.. وهكذا.

توجهات التجربة الاستطيقية لدى (سوزان لانجر)، إذ تشير إلى أن العمل الفني إنما من خلاله تتشكل العاطفة في صوره.. تعبر عن رمز.. ولذا فالعمل الفني.. إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً هو تجسيد حسي تعبيري معرفي وتحمل إلينا تعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية، وإن المتلقي إنما يستقبل النمط الشكلي من خلال تشييدية الشكل كرمز يعبرّ عن الوجدان الإنساني وان المتلقي معني بالتمييز من أن الفن رمز يعبر عن حياتنا الباطنية.. متجاوزاً بذلك نمطية الواقعية المحضة، أو المحاكاتية التسجيلية مقترناً بعفوية وتلقائية المنحى الإبداعي لدى الفنان والنتاج بوصفه تعبيراً رمزياً يتم استقباله حدسياً استطيقياً بدلالته الرمزية وليس بدلالته الاتصالية التسجيلية طبقا لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً.

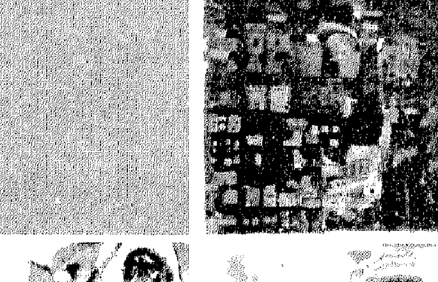
النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات



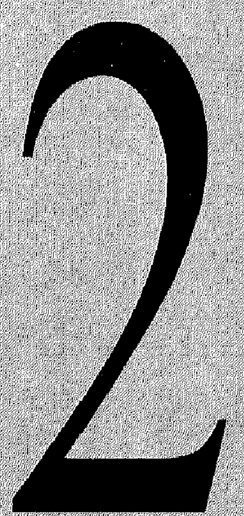




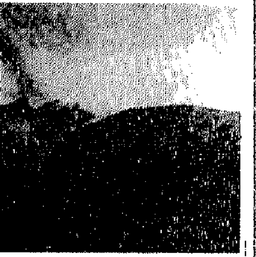


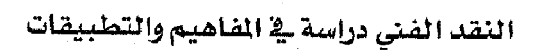


2

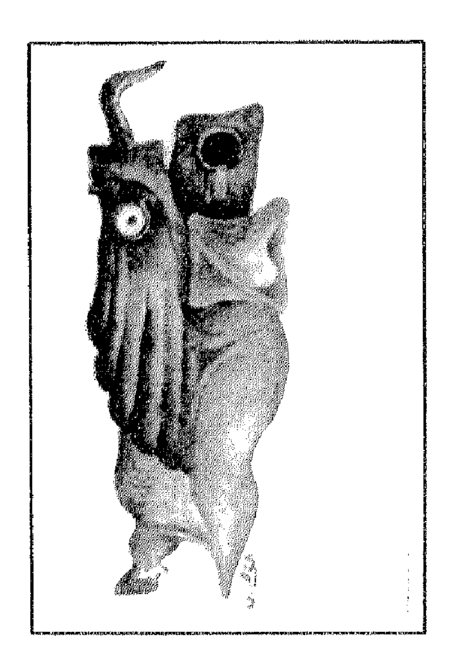


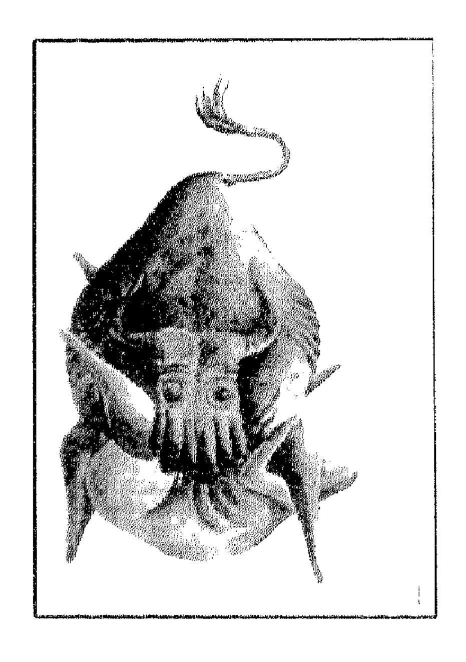




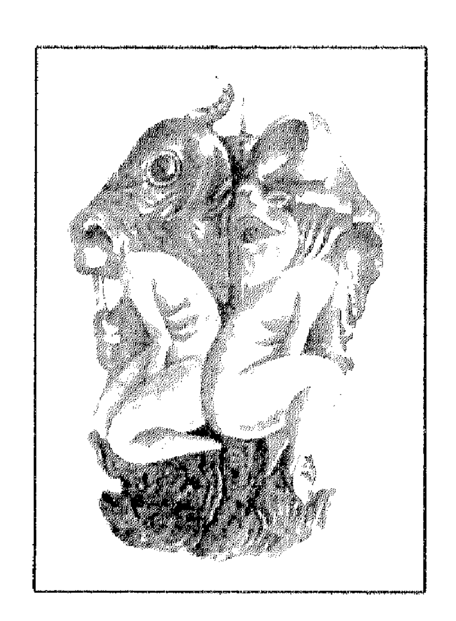


الملحق

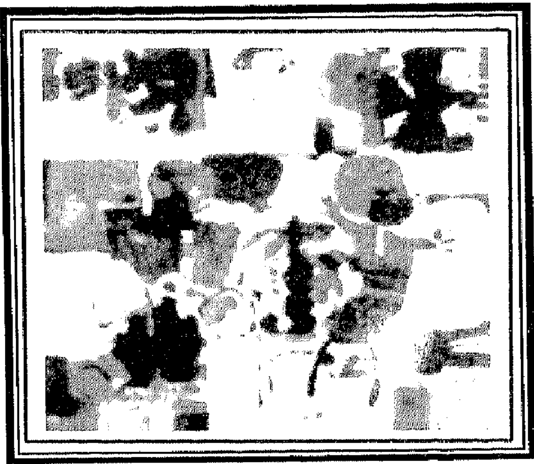


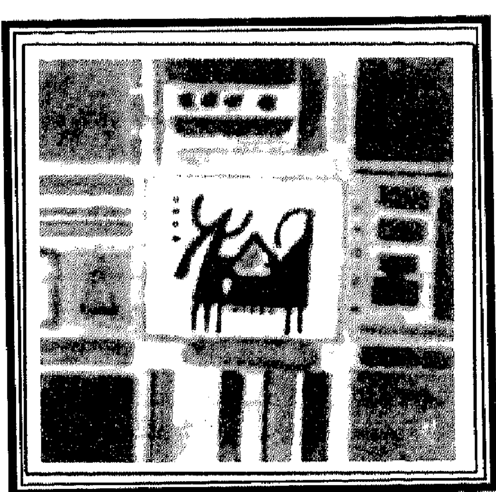
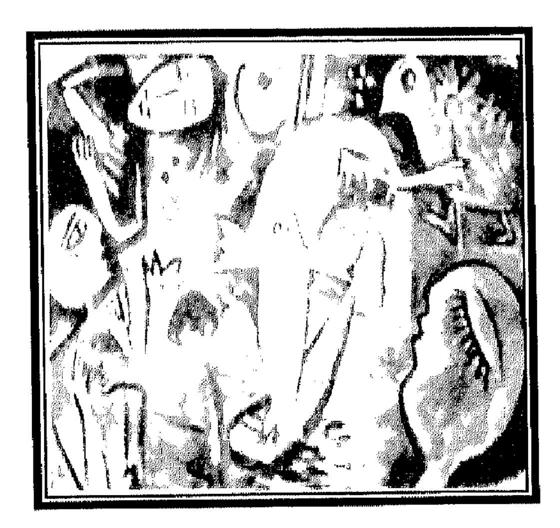






اعمال الفنان (محمود عجمي)



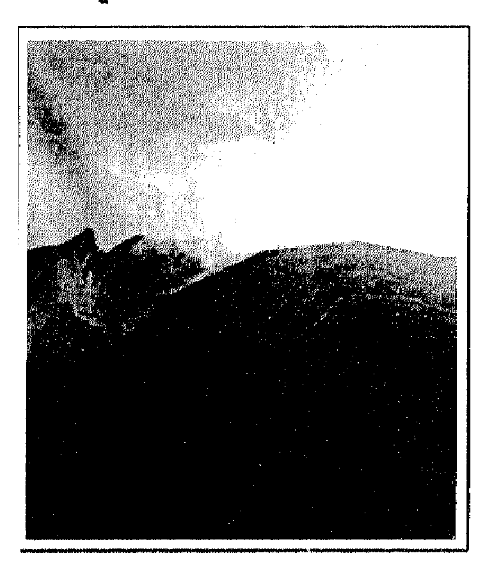
اعمال الفنان (فاخر محمد)



عمل الفنان (محمود صبري)



عمل الفنان (كاظم حيدر)

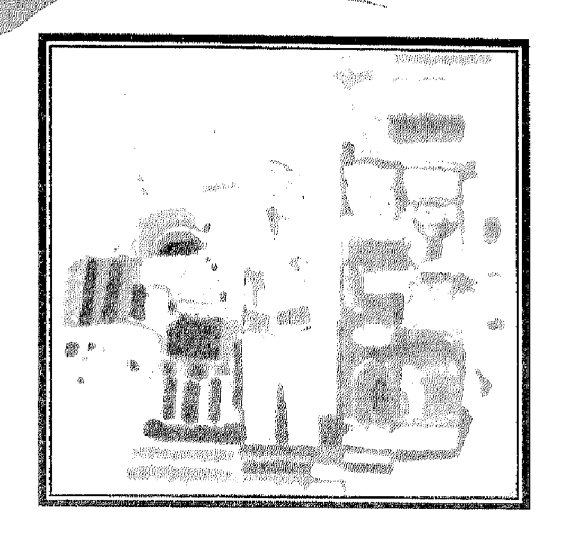


عمل الفنان (علي طالب)



عمل الفنان (بيكاسو)







اعمال الفنان (هاشم حنون)

تقوم نظرية سوسير في اللغة على أنه لا شيء يتميز قبل البنية اللغوية وأن خصائص الجزء لا تعكس خصائص الكل، والأفكار والمفاهيم لا توجد بمعزل عن هذه البنية[1]، فقد رأى سوسير أن اللغة تتكون من الدال والمدلول أي الكلمة ومعناها، وهذا ما يعرف بالدالول والذي هو ارتباط اعتباطي في جوهره بين الدال والمدلول[2].

فالدال هو الصوت أو مجموعة الحروف والمدلول هو المفهوم (مفهوم هذه الحروف أو الأصوات) وهناك رابط بين الدال والمدلول يدعى الإشارة، فالإشارة هي البنية الأساسية التي تستند عليها المفاهيم البنيوية ومفرداتها. لقد بذل المتخصصون في النقد البنائي جهودا مميزة لإظهار المحصلة النهائية للمنهج البنيوي كمنهج نقدي، فالبنيوية قد اتخذت من النص بداية ونهاية لها، فالنص بنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها الاستعانة بأي عناصر خارجية بعيدة عن طبيعتها، وأكد هذا المنهج أيضا على القارئ النموذجي بأنه رديف للنص الإبداعي لأنه قادر على الولوج في النص والتقاط المواضيع التيتكشف عن أهمية خاصة بالنسبة إلى المعرفة المحددة التي يملكها القارئ[3]. وعلى هذا فإن لسانيات سوسير قد وفرت للبنيوية مرتكزا يعول عليه في تطورها وهذا ما استند عليه مفكرو هذا المنهج في أثناء تبنيهم للبنيوية في انموذجها اللغوي، فقد تبني الفلاسفة والمفكرون الفرنسيون البنيوية كمنهج في انموذجه اللغوي في دراساتهم المتنوعة، فقد شرع كل منهمإلى تفسير وإيضاح البنيوية في جانب من جوانب

(1) الرويلي، ميجان : وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص69.

(2) فضل، صلاح : نظرية البنائية، مصدر سابق، ص39.

(3) الخفاجي، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2007، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ص15.



النقد الفني

دراسة في المفاهيم والتطبيقات





9789957762803



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM
GM.REDWAN@YAHOO.COM
WWW.REDWANPUBLISHERS.COM